

# السبب الثقافي

• بقلم: عدنان فرزات

في هذه الأشهر من السنة يدخل العالم مرحلة «السبات الثقافي»، حيث تأخذ الثقافة اجازة سياحية تغيب فيها معظم المظاهر الأدبية والفكرية، كالندوات والأمسيات الشعرية والمسرح «الجاد» لتحل مكانها عروض السيرك والمسرحيات الهزلية وفرجة الترفيه. وبهذا الفعل العالمي تجاه الثقافة يكون العقل قد أعطي إجازة اجبارية وقسرية قد لا يكون بعضهم راغباً بها. وفي تلك المساحة التي كانت الأنشطة الثقافية تشغلها تتشكل فسحة من الفراغ الذي لا بد لو عينا أن يجد البديل الصحيح عنه، فبدلاً من أن تتشاءب المؤسسات الثقافية العالمية من قلة العمل ومن بطء سير المعرفة الفكرية يمكننا تطوير الفعالية هذه إلى شكل صيفي رشيق وخفيف على الذهن. وفي هذا المجال نقدم بعض المقترحات:

يمكن تحويل المؤسسات الثقافية إلى ورشات عمل للشباب يمارسوا الدور الذي يمارسه الكبار، وذلك على غرار البرلمانات الشبابية التي تنشئها بعض دول العالم لفترات مؤقتة لتدريب الجيل الجديد على ممارسة الديمقراطية في المستقبل. وهنا نترك المجال للشباب تحت إشراف وتوجيه الكبار ليختاروا أنشطتهم وندواتهم وأمسياتهم التي يريدون. إقامة جسور للتواصل بين مختلف



المؤسسات الثقافية في البلد الواحد، ولو تحدثنا عن هذا الجانب في الكويت مثلاً -كوننا فيها- فهناك العديد من المؤسسات الثقافية الهامة مثل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ورابطة الأدباء والجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، ومعهد الموسيقى ومعهد الفنون التشكيلية .. ومؤسسات أخرى، وهذه جميعها ينسب الود خيوطه بينها، ولكنه ود له صبغة رسمية على ورق رسمي، والمطلوب ما هو أكثر من ذلك وخصوصاً في فترة ما أسماه بـ «الاجازة الثقافية» إذ يمكن فيها أن يفترش الجميع بساطاً مشتركاً تقام فوقه الفعاليات الخفيفة، ومن شأن هذه الفعاليات أن تجتذب جمهوراً على مبدأ «السياحة الداخلية».

- أن تتبنى وزارة الإعلام مبدأ تبادل «الأسابيع الثقافية» كأن تشكل الوزارة وفداً مشتركاً من الأدباء والفنانين التشكيليين والموسيقيين ومبدعين من مجالات أخرى لإرسالهم إلى الدول التي تنشط فيها السياحة ويتجمع فيها أكبر عدد من الناس من شتى أقطار العالم ليقدم مبدعو الكويت تجاربهم بغرض إيصال صورة الوجه الثقافي الكويتي إلى الآخرين، وفي المقابل تعود وزارة الإعلام لاستقبال أسبوع ثقافي لتلك الدول في الأشهر التي يكون فيها المناخ الجغرافي ملائماً لاقامة الأنشطة وليس حصرها فقط ضمن المهرجانات.

وبهذا نكون قد أوجدنا حلاً للسبات المعرفي والثقافي الذي يرتدي ثوب اللامبالاة لمدة تصل إلى ثلاثة أشهر أحياناً ما يعطي انطباعاً على أنه لا يمكن الجمع بين الثقافة والسياحة. وهذا مغاير للواقع فعبقر الإبداع حين يهبط على المبدع لا يفرق بين صيف أو شتاء، وليست الثقافة كالنباتات الموسمية تحيا وتذبل حسب تعاقب الفصول... بل هي كأشجار الزيتون ضاربة جذورها في أصالة الزمن ولذلك فهي دائمة الاخضرار.



# النقد الغربي

## وأزمة نقدنا الجديد

بقلم: د. سمير حجازي

كل الظواهر في تاريخنا الفكري الحديث تدل على وجود أمثلة مختلفة وكثيرة من أساتذة كبار في ميادين المعرفة المختلفة، قد أفادوا في أعمالهم من الانفتاح على جوانب الثقافة الحديثة Culture moderne بعامة وعلى الجانب العلمي بخاصة، وتدل كذلك على أن العزلة عن هذه الثقافة تجعلنا نقع فريسة للإنغلاق على ثقافة الذات والتشبث بماضينا الفكري والمعرفي، كما تجعلنا أيضا نعيش داخل إطار غير متآزر مع ما يحدث من تغير أو تطور في آفاق



النقد. حين نراهم يدعون إلى اللجوء إلى تراثنا النقدي القديم كبديل عن مبادئ هذا الفكر.

ويمكن اعتبار هذه الدعوى - التي تمثل تيارا في الفكر - مظهرا من بين مظاهر السعي نحو الانغلاق على ثقافة الذات والابتعاد عن الثقافة الحديثة، بحجة الخوف من أن تذوب في هذه الثقافة. في ظل أطوار الحضارة الغربية الراهنة، التي تسعى نحو فرض شكل جديد من أشكال الحياة الاقتصادية والثقافية على المجتمعات النامية، تحت اسم العولمة أو النظام العالمي الجديد.

في ظل هذه الأطوار الجديدة، لم يكن من بد عند أصحاب هذه النزعة من الربط بين هذه الأطوار وبين الدعوة إلى الانغلاق على ثقافة الذات، وفرض ثقافة الآخر، وفرض الإفادة من جوانبها المختلفة على أساس أنهم يظنون أنهم مكتفون ذاتيا فيما يتعلق بالمعرفة والفكر والثقافة، وهذا فيما يرى بعض الباحثين يجب عنهم ميزة المقارنة وميزة التجديد والوقوف على الأساليب الجديدة للتنقيب في الفكر والمعرفة والثقافة، وفي معالجة قضاياها معالجة عصرية أو حديثة.

إن القضية - كما يحددها حيدر إبراهيم - ليست في كيف نقاوم الثقافة الحديثة ونحمي أنفسنا، ولكن في كيف نعيش عالمنا الراهن بواقعية دون إحساس بعقدة نقص نحن هذه الثقافة. أو بعبارة أخرى كيف يمكننا الإفادة من الثقافة الحديثة في ضوء معايير الوعي

إن انفتاح الإطار الثقافي الخاص أو العام للنقاد أو الباحث على تيارات هذا الفكر وبعض أساليبه في ظل قواعد أو شروط موضوعية محددة يجدد نظراته وطرائفه في معالجة الفن والأدب، وفي تعامله مع ظواهر الحياة الثقافية بوجه عام. تلك هي القواعد العامة التي يترتب عليها الانفتاح على الثقافة الحديثة عامة وعلى جانبها العلمي بخاصة.

وإفادة كبار الاساتذة من ذلك حقيقة قائمة في أعمالهم لا تحتاج منا إلى كثير من البحث والتنقيب، ولا يهمنا أن نبين كيف تمت هذه الإفادة بقدر ما يهمنا تأكيد وجودها. والنظرة السريعة عبر مؤلفات محمد مندو، ولويس عوض، وغنيمي هلال، ورشاد رشدي، وعلى الراعي، في ميدان النقد، وعبر مؤلفات زكي نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوي، وزكريا إبراهيم، وفؤاد زكريا في ميدان الفلسفة، كفيلة بأن تطلعنا على أن هؤلاء الاساتذة أو أمثالهم قد أفادوا من وراء انفتاح إطارهم الثقافي على إطار الثقافة الحديثة، وليس في هذا عجب ما دام هؤلاء أو أمثالهم قد عرفوا كيف يفيدون من هذا الانفتاح الثقافي، بل العجب أن يقال أن هذه الإفادة لا وجود لها في ميدان الفكر النقدي، ويجب علينا أن نرفض مبادئ الفكر الحداثي وما بعد الحداثي برمته في الثقافة الأوروبية الحديثة. كما نستخلص من دعوى بعض أصحاب النزعة الأصولية في



بهذه البساطة فهي تمس مشكلة من أعقد المشكلات الثقافية الحضارية، ألا وهي مشكلة تداخل العناصر الثقافية بعضها ببعض، فالمشاهد على بنية واقعنا الثقافي الراهن أنه يجمع في الحقيقة بين ثقافة وطنية وبين ثقافة عصرية في وقت واحد. الأولى مصدرها الثقافة التراثية، والثانية مصدرها الثقافة الحديثة، هذا بجانب أن بنية تاريخنا الفكري والثقافي الحديث نفسه ليست ذات طبيعة متجانسة واحدة. وهذا القول يعني لنا حقيقة على جانب كبير من الأهمية، ألا وهي أن الحل ليس عند القائلين بالاعتماد على الثقافة الوطنية وحدها، وليس عند القائلين بالاعتماد على الثقافة الحديثة وحدها لأن طبيعة الثقافة العربية الحديثة لم تكن في لحظة تاريخية محددة طبيعة ذات اتجاه واحد. فهي في ظروف تاريخية معينة تبدو مرتبطة بالثقافة الحديثة ارتباطا قويا، وفي ظروف تاريخية أخرى تبدو مرتبطة بها ارتباطا ضعيفا نسبيا. وفي الحالتين لم تكن معزولة عنها بمعنى ما من المعاني. والذي يحدد درجة الارتباط بها الظروف العامة للمجتمع واتجاهات حركة التاريخ.

ومعنى ذلك أن الارتباط بالثقافة الحديثة موجود وقائم فعلا في تاريخنا الثقافي لكن درجته وطبيعته تختلف باختلاف الشروط الاجتماعية والتاريخية التي تحيط به. وسيطرة نمط ثقافي على آخر في حقبة تاريخية معينة معناه إما

بمعطياتنا التاريخية والعصرية؟ وهذه الإفادة لا تعني العزلة عن تراثنا المعرفي كما سلك أغلب النقاد والباحثين الذين تبنوا مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الغربية، ولا تعني كذلك العزلة أو الدعوة إليها كما سلك النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الأصولية.

إن الداعين إلى الاعتماد على ثقافة الذات وحدها، أو الداعين إلى الاعتماد على ثقافة الآخر وحدها ليسوا منطقيين مع أنفسهم وآراؤهم تبدو غير موضوعية ومعيبة. لأن الاهتمام بثقافة الذات مسألة جوهرية وينبغي أن نسلم بها، لأنها تمس قضية تحديد الهوية بصورة مباشرة. لكن هذه القضية لا تأتي إلا عن طريق تحديد خصائص ثقافة الذات وخصائص ثقافة الآخر. وتحديد هذه الخصائص لا يعني العزلة أو يعني رفض هذه الثقافة. ولا يعني أيضا نقل نظرياتها نقلا حرفيا أو تطبيقها بطريقة آلية على أدبنا وواقعنا الثقافي.

إن كلا الرأيين له في الواقع العملي اتباع من الباحثين والنقاد، فهناك اتجاه في الفكر النقدي وغير النقدي أقرب إلى ما يكون إلى الأخذ بالرأي الأول، وهناك اتجاه آخر أقرب ما يكون إلى الأخذ بالرأي الثاني.

وموقفنا - كما هو واضح - لا يتيح لنا فكرة الاعتماد على ثقافة الذات وحدها ويحتم علينا فكرة ضرورة الإفادة من جوانب الثقافة الحديثة وجانبها العلمي بخاصة، غير أن المسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها



الإجابة الآتية: إننا نريد من هذه الثقافة المنهج أو القواعد المنهجية في خطوطها العريضة أو العامة، لأن الاهتمام بمسائل المنهج يتيح لنا معرفة بعض الأساليب الجديدة التي من شأنها أن توفر لنا في علاج الظاهرة الأدبية أو الفكرية أو الثقافية، موضوعية النتائج، سواء كانت هذه الموضوعية في ميدان ممارسة الدراسة الأدبية أو النقدية.

ولا نقصد بطبيعة الحال بهذه الموضوعية معناها الصارم في ميدان العلوم الطبيعية أو التجريبية، التي تهدف أولاً وقبل كل شيء إلى تحقيق القانون العلمي. وإنما نقصد إضفاء الطابع العلمي على خطوات الباحث أو الناقد عند ملاحظة موضوعه وعند تحقيق نتائجه.

وإذا تساءلنا: لماذا الاهتمام بهذا الجانب من الثقافة الحديثة؟ كان الجواب لأن هذا الجانب.

- نقصد جانب المنهج - هو العلم، فالعلم - كما كررنا هذا القول في مواضع عديدة - هو المنهج وليس الموضوع الذي يدور حوله البحث، وليس مادته. والعلم يهتم بالجواب على السؤال: كيف نعالج موضوعنا؟ أو كيف نضع المادة التي بين أيدينا في إطار علمي محدد؟ لا كيف نجمع مادة الموضوع ولا كيف نكدس المعلومات أو الحقائق عنه.

والإفادة من منهج أو مناهج النقد الغربي الحديث تحتم على الباحث أو الناقد أن يعرف أمرين: أولهما خصائص الإطار الثقافي أو طبيعة

إنغلاق الذات على ثقافتها، وإما اغتراب الذات عن جوهرها، وسواء كان هناك ميول عند البعض نحو إنغلاق الذات على ثقافتها، أو اغتراب الذات عن جوهرها فإن الذي لا شك فيه أن البنيتين متداخلتان في مناطق مختلفة من مناطق فكرنا وسلوكنا إلى حد إننا نراهما من التشابك إلى درجة أنه يصعب على المرء أن يفصل أحدهما عن الآخر.

والدليل على ذلك أن المعرفة الادائية أو العملية عند أغلب المثقفين إما في واحد من علوم الغرب التي اكتسبوها في مؤسسات تعليمية في الغرب، وإما على طراز غربي في بلدانهم ومعنى ذلك أن بنية أطرهم الثقافية تعمل في ظل مفاهيم من الثقافة الحديثة إلى جانب مفاهيم أخرى تشكلت من مفاهيم الوطنية أو العربية.

وفي كل الحالات إننا نرفض نفي ثقافة الذات أو اغترابها، كما نرفض في نفس الوقت إنغلاقها على ذاتها. وعلى المثقفين أو الباحثين أن يكونوا بصيرين - عند الانفتاح أو عند الاستفادة من الثقافة الحديثة - بالفروق بين الثقافتين من حيث دلالة المفاهيم أو المعايير أو استخدامهما في سياق مغاير للسياق الذي قيلت أو استعملت فيه، وأن يكونوا بصيرين أيضاً بالجانب أو الموضوع الذي يريدون الاستفادة منه ويحاولوا أن يجدوا جواباً للسؤال: ماذا نريد من الثقافة الحديثة؟

والجواب عندنا، في هذه المرحلة التي تمر بها ثقافتنا يتحدد في



المناخ الفكري والحضاري الذي نشأ فيه المنهج أو المسائل المنهجية، وثانيهما خصائص أدبنا وخصائص واقعة الثقافي والحضاري. باعتبار أنه أدب وواقع ثقافي لمجتمع نام، وليس أدبا وواقعا ثقافيا لمجتمع حديث، وخصائص كل منهما.

- رغم مؤثرات هذا الأخير على شكل ثقافتنا. تنفرد في نهاية المطاف بميزات ورؤى ذاتية وموضوعية تختلف في كل واقع عن الآخر. وهذا الاختلاف يفرض منهاجا أو مناهج معينة تقتضي التكيف مع خصائص كل منها، وهذا يحتم على الباحث أو الناقد الاستعانة بخطوطها العامة لا تطبيقها برمتها بطريقة حرفية أو آلية. لأن ثمة ارتباطا وثيقا بين نمط الأدب والحياة الثقافية، ونمط المفاهيم والمناهج النقدية.

ومن البدهى أن هذا القول لا ينطبق على منهج أو مناهج العلوم الطبيعية أو التجريبية لأنها تتميز بالكلية والعمومية، والباحث في ميدان هذه العلوم يعتمد على منهج ذي طبيعة علمية ثابتة تعالج ظاهرة طبيعية تتميز بالبساطة والثبات فالباحث في الهند أو في فرنسا أو في مصر يستطيع تطبيق منهج هذه العلوم دون حاجة إلى معرفة الظروف الذاتية والموضوعية التي أحاطت بظهوره، وبظهور مفاهيمه، فالبساطة والثبات اللذان تتميز بهما الظاهرة الطبيعية تتفقان مع خصائص منهج أو مناهج هذه العلوم، بينما تتميز الظاهرة الأدبية بالمرونة والتفرد والتشابك والتغير،

والتعقد وتعدد الأبعاد، فضلا عن ارتباطها بالمكان والزمان اللذين ظهرت فيهما بطريقة مباشرة.

وهذه الخصائص لا يمكن وصفها وتفسيرها بالرجوع إلى قواعد المنهج البنيوي أو قواعد المنهج التفكيكي فقط، بل لابد من إبتكار المفاهيم والأساليب الملائمة لهما، بجانب استخلاص بعض القواعد والمفاهيم البنيوية والتفكيكية، لصياغة العناصر اللغوية، والاجتماعية والسيكولوجية، والحضارية للأدب. ولا يعد نقل القواعد المنهجية أو المفاهيم البنيوية أو التفكيكية من مصادرها الثقافية مقياسا للإفادة منها أو مقياسا لتطور نقدنا. إذ لابد من تمثلها وتوافر عناصر التفاعل معها لغويا وثقافيا وحضاريا. وهذا التفاعل يتجلى فيما يطرأ على منهج الناقد أو الباحث من تحولات كيفية تتفق وخصائص الأدب العربي بصورة مباشرة أو غير مباشرة. ومن أوضح الأمثلة على تحقيق هذا التفاعل هو ظهور نمط من الاستقرار المنهجي، والتنظيم الفكري النابع من خصائص وتفرد الأدب العربي.

والواقع أن هذا التحول المنهجي قد ظهر فعلا في أغلب الكتابات النقدية الجديدة على المستوى الشكلي لا الكيفي منذ بداية الثمانينيات حتى الآونة الحاضرة، فقد ترك الناقد المناهج التقليدية جانبا وتمسك بالمناهج الحديثة، ولكن ذلك التحول لا يعني في حد ذاته معيارا كيفيا للارتقاء بالنقد العربي، بل المعيار-

العربي من ناحية ورؤيتهم لهذه المفاهيم وتلك المناهج كانت واضحة بالنسبة لهم وبالنسبة للقارئ في وقت واحد من ناحية أخرى، هذه الحقيقة على جانب كبير من الأهمية، فجوهر النقد يتمثل في مدى ارتباطه بطبيعة الأدب وبيئته الثقافية، ومدى تطويع المفاهيم والمناهج من أجل وصفه وتفسيره، وليس العكس الذي نشاهده في أغلب كتابات النقد الجديد في تطويع الأدب من أجل تطبيق المفاهيم والمناهج الحديثة أو ما بعدها. بينما النقد يجب أن يمتاز بطبيعة المطاوعة الشديدة لخصائص الأدب سواء كانت خصائصه البنائية أو المضمونية. فهذه الخصائص تعتمد على عناصر فريدة تؤلفها، والمنهج الذي يصف هذه الخصائص الفريدة ويفسرها يجب أن يعتمد على أسس في البحث والتحليل تلائم هذه الخصائص.

مجل القول إنه إذا كنا لا نريد من النقد الغربي الحديث سوى المنهج والأسس النظرية التي توجهه فينبغي على الناقد أن يسلك نفسه أولاً بمعرفة الواقع الثقافي الذي أحاط بالمنهج ومعرفة الواقع الثقافي الذي يحيط بأدبنا ثم يطرح على نفسه السؤال: هل المنهج البنيوي أو التفكيكي منهج أو مناهج صالحة للتطبيق برمتها. كمناهج العلوم الطبيعية. على كافة الظواهر في أي بيئة حضارية؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فهذا يدل على الخلط بين مسألتين: مناهج العلوم الطبيعية ومناهج النقد من جهة وطبيعة

كما ألمحنا سابقاً. يتمثل في مدى التفاعل والتكيف مع المفاهيم والمناهج الحديثة بصورة موضوعية. والمشاهدة الدقيقة. كما سنوضح فيما بعد. لأغلب الكتابات النقدية الجديدة تؤكد لنا أن خطوات الناقد في معالجة الآثار الأدبية ومفاهيمه تبدو غامضة أو مضطربة، نتيجة اعتماده على أسس معرفية غير واضحة المعالم في بنائه الذهني. هذه النظرة المعيارية لكيفية تلقى الناقد العربي لمناهج النقد الغربي هي السبيل الأوحى إلى تحاشي التورط في معيار ارتقاد النقد العربي، فهناك من ناحية بعض الباحثين أو النقاد الذين يرون في مجرد النقل لمفاهيم النقد الغربي ومناهجه صورة دقيقة لتطور النقد ومن ناحية أخرى هناك باحثون يرون في التطبيقات الراهنة ميزة ثقافية جديدة. وكلا الرأيين لا يعد مقياساً للتطور النقدي لأن النقل التطبيق الحرفي في حد ذاتهما لا تتوافق فيهما بحال من الأحوال المقياس الارتقاء للأسباب التي ذكرناها سابقاً وعلى الضد من ذلك ما قرأناه في النقد العربي في الستينيات والسبعينيات، فنمطه قد تغير وتطور بالمعنى الكيفي لما كان سائداً في النقد قبل هذه المرحلة.

وتبدو مظاهره في أعمال متعددة، أولهما أعمال محمد مندور ولويس عوض، وعبد القادر القط، وشكري عياد.. وغيرهم، فالمفاهيم والمناهج النقدية التي اكتسبت من النقد الغربي في ذلك الحين كانت تبدو في أعمالهم متكيفة مع خصائص الأدب



الظاهرة الأدبية وطبيعة الظاهرة الطبيعية من جهة أخرى، وهذا معناه التقهقر بالفكر النقدي إلى القرن التاسع عشر حين حاول نقاد ذلك القرن (التاسع عشر) تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على الآثار الأدبية، واعتبار النقد علما طبيعيا مثل علم الكيمياء أو الفيزياء أو الطبيعة ويمكن أن نجد في دراسات النقاد الفرنسيين برونطير، وتين وهنكان أمثلة واضحة على ذلك، فأغلب محاولات هؤلاء كانت تعتبر الأدب كالشجر أو النبات أو الماء وهذا التصور ذو نزعة تشيئية يحيل الأدب إلى شيء ذي خصائص مادية، ومناهجهم تسيطر عليها النزعة الآلية، ويبدو ذلك واضحا في مظاهر متعددة فهم يعتبرون النقد مثله مثل أحد العلوم الطبيعية وأن الأدب كالظاهرة الطبيعية، يجب إخضاعه لمناهج هذه العلوم حتى يتسنى لهم التوصل إلى القانون العلمي الذي يحكم الظاهرة الأدبية، بينما الأدب أحد فنون التعبير عن التجارب البشرية التي تحدث في بيئة حضارية معينة، وفق معايير جمالية محددة، تتيح للمبدع فرصة التعبير عن ذاته، وعن نظراته الخاصة للعالم.

وهذا يعني أن الظاهرة الأدبية ظاهرة ذات نوعية خاصة، تحدث في بيئة حضارية وثقافية معينة، تصبغ الظاهرة بصبغتها وباللغة التي كتبت بها، ومن ثم فإن معالجة الظواهر الأدبية أو الثقافية في ضوء طبيعة مجالها، وطبيعة لغتها، أو بعبارة

أخرى على ضوء الظروف الخاصة والعامّة التي أحاطت بظهورها تفرض على النقاد نوعية منهجية خاصة تتلاءم مع خصائص البيئة الحضارية أو الثقافية التي ظهرت فيها. بينما نلاحظ بسهولة أن أغلب مناهج الدراسات التي تعالج الأدب العربي الآن تعالجه وفق مناهج معزولة وغريبة عن موضوعاته وبيئته الثقافية أو الحضارية.

ومن البديهيّات المألوفة التي نردها للطلاب: إن الموضوع وخصائصه هما اللذان يحددان المنهج فليس هناك منهج كالقالب المفرغ يمكن أن نصب فيه كافة الموضوعات الأدبية أو الثقافية ويدرسها دراسة علمية، فالمنهج البنيوي الشكلي مثلا منهج حديث يدرس الأثر الأدبي دراسة لغوية وعلمية ينهض على مجموعة من الأسس والمفاهيم النظرية ترتبط بمعنى ما بالبيئة وبالتاريخ الفكري أو الثقافي الذي ظهرت فيه من جهة وبنمط الأدب الغربي الحديث من جهة أخرى، وظهور الرواية الجديدة في الأدب الفرنسي في عقد الستينيات مثال واضح على ذلك، وفي ظهور الاتجاه البنيوي في مجال اللسانيات، والفلسفة، وعلم النفس والاجتماع في نفس العقد أمثلة أخرى تؤكد ذلك ومعنى ذلك أن هذا المنهج نهض على أساس مؤثرات موضوعية وأخرى ذاتية تتفق وخصائص البيئة الثقافية من جهة وخصائص أدبه من جهة أخرى، والناقد العربي يطبق هذا المنهج

عن محتواها الانساني، وهذا التجريد يجعل الأثر الأدبي كالقارئ، «مغترباً» لأنه يجرده من دلالاته الجوهرية ويعزله عن شخصاته الحضارية، والاعتراب الذي يعيشه القارئ مع الأثر، أو يعيشه الأثر مع نفسه - إن صح التعبير - يمتد إلى نطاق الناقد وعالمه، فالمفاهيم والمصطلحات التي يستخدمها في دراساته لا يعرف مضمون دلالتها في لغتها الأصلية ولا يستطيع تحديدها في لغته العربية، وحين ينقل النقاد مادة أدبية أو نقدية من إحدى اللغات الأوروبية، ويدركون من خلال نقلهم أنهم عاجزون عن فهم هذه المادة التي قضاوا في نقلها شهوراً أو ربما سنوات، حين يدركون ذلك ويستمررون في أداء مهمتهم فإننا لا نعتقد أنهم يتذكرون منها شيئاً بعد إنجازها أو يشعرون أنهم أضافوا شيئاً جديداً إلى إطارهم الثقافي الخاص أو العام، ولا يختلف الحال بالنسبة للقارئ الذي بذل جهداً من أجل الفهم. فالجهد الذي بذله الناقد في النقل، والجهد الذي بذله القارئ في القراءة، يصبحان جهدين ضائعين، وكأن الناقد لم ينقل شيئاً، وكأن القارئ لم يقرأ شيئاً، ويقع كلاهما في دائرة الاعتراب الفكري؛ نظراً لأن المادة المنقولة (أدبية أو نقدية) لم تتوافر فيها عناصر التفاعل العقلي أو النفسي أو الثقافي بالنسبة للقارئ أو بالنسبة للناقد.

ولهذا فإننا نلاحظ أن الطراز السائد الآن، هو طراز الناقد المغترب

برمته دون مراعاة لأبعاده الثقافية والحضارية والتاريخية، ودون تمثيل دقيق لأسسه النظرية والتطبيقية، على نحو يجعل أدبنا العربي في إطار غريب عنه حافل بمصطلحات وخطوات تحيله إلى مادة أدبية جامدة تفقده كافة معانيه الثقافية والحضارية، وكافة أبعاده الإنسانية من أجل أن يحقق نمطا من الصورية لعالم الأثر ويفرغه من محتواه النفسي، والاجتماعي، والتاريخي، أي فرغه عن مضمونه المكاني، والزمني، والشخصي. حقا إن لغة الأثر هي العربية، وهي كغيرها من اللغات، تتفق في نواح عديدة مع اللغات الأوروبية، كالأفعال والأسماء، والحروف، والضمائر، والعطف، وأسماء الإشارة والاستفهام... إلخ، لكنها تختلف عن هذه اللغات في التراكيب النحوية والصوتية، والاشتقاقات والتقديم والتأخير... إلخ.

على نحو أن تصبح لها شخصية منفردة بخصائص معينة تظهر بوضوح إذا تحولت عن طريق الكاتب إلى لغة أدبية أو فنية خاصة لأنه حين يستعملها يعطي لها منظورا خاصا، يحول اتجاهها بكيفية معينة، ويعطي لها دلالات جديدة ترتبط - عادة - بالزمان والمكان من جهة وبوعيه من جهة أخرى. وحين يدرس الناقد الأثر وفقا لمنهجه النقدي الحديث فإنما يدركه متحققا فوق الشخصيات الثقافية والحضارية عن طريق عملية التجريد الشكلي، فهو يدرس الصور أو البنيات اللغوية بصفة كلية مجردة

والمثقفين الذين يتقنون بعض اللغات الأوروبية.

ولكن كيف يمكن الخروج من شرك الاغتراب؟ الخطوة الأولى في هذا السبيل تتمثل في الإجابة عن السؤال: ما القواعد أو الأسس التي تجعل من المصطلح النقدي أو المفاهيم الغربية مفاهيم ذات معنى أو دلالة في بنية اللغة والثقافة العربية؟ ثم نحاول أن نجد جواباً عن السؤال: ما أبرز سمات الأدب العربي في الآونة الحاضرة؟ وما المنهج أو المناهج التي تتفق مع أبرز هذه السمات؟ وكيف نجعل منه أو منها مناهج عربية.

إن هدفنا المباشر من وراء طرح هذه التساؤلات هو ضرورة التخلي عن النقل الحرفي والتطبيق الآلي لمفاهيم النقد الغربي ومناهجه، وضرورة الأخذ بالروح العلمية التي يمكن أن نستخلصها من وراء تلك المناهج، وهذه المفاهيم وهذا الأمر يقتضي منا أن نبحث في وجودها أولاً فإذا كانت قائمة يمكن الأخذ بها وإذا لم تكن موجودة فعلى الناقد أن يلجأ إلى العلوم الإنسانية ويعتمد على أبرز أسسها النظرية والمنهجية من أجل بناء الروح العلمية وهذه الأخيرة تنهض ببساطة على مجموعة من القواعد والأسس منها: التخلص من الخواطر ومن الانطباعات، والملاحظات العابرة والاعتماد على مفردات دقيقة في دلالتها على الموضوع الأدبي والاعتماد على الملاحظة المنظمة، أي الملاحظة العلمية التي تعد حجر

لأنه أصبح في مرحلة معينة مجرد أداة فكرية أو ذهنية، أو ألعوبة في يد المفاهيم النقدية الحديثة التي أصبحت تسيطر على ذهنه وعلى نشاطه، وأصبحت تعزله عن ماضيه الفكري القديم أو الحديث وحين يشعر بينه وبين نفسه بالاغتراب أو لا يشعر به بصورة مباشرة أو محسوسة تظهر توترات ثقافية تقلل من استقرار مواقفه الفكرية وتكامله مع جماعته الفكرية بسبب فقده. على نحو مشعور به أو غير مشعور به. أسس التواصل مع قارئ العام والخاص.

فهذا التواصل Communication لا يتحقق إلا إذا استعمل الناقد لغة واضحة ومحددة الدلالات والمعاني سواء في مفاهيمه أو في منهجه أو في محاولة إحداث مرونة Plasticite وتفاعل Interaction داخل إطاره الثقافي العام أو الخاص بين ما هو جديد وبين ما هو قديم بجانب البحث عن أسس التكيف المتبادل بينه وبين القارئ لمحاولة دمج Integration فكرة في بنية فكر جماعته الخاصة وبنية فكر جماعته العامة (المجتمع). لقد اختلطت أمام القارئ المثقف وغير المثقف المعايير الفكرية، وأصبح كالناقد يقف منفرداً أو منعزلاً ليس هناك تفاعل مع ما يكتبه، رغم أنه قد بذل في نقله عن أصوله الأوروبية جهداً بارزاً، وحاول أن يقلد منهج بارت أو منهج تدوروف، أو منهج جاكبسون أو منهج دريدا، واعتبر نفسه فاتحاً في ميدان العلم وفي ميدان النقد كما يتصور أغلب النقاد



فيها الأزمات الثقافية؛ لأن القواعد والأسس التي نقلت عن النقد التفكيكي والنقد البنيوي بنحو حرفي تارة أو غير حرفي تارة أخرى، طبقت بطريقة قد لا تتفق مع أدبنا العربي وخصائصه العامة، فهذا الأدب يحمل في ثناياه صورة إنسان يسعى لمزيد من النهوض ويسعى لنقد الواقع من أجل تطويره، ويحمل في طياته الكثير من المعاني الروحية، والرموز الحضارية التي ترتبط بالماضي والحاضر المستقبل. وهذه عناصر تختلف عن عناصر ثقافة الناقد والمبدع في المجتمع الغربي فهذه ثقافة يسودها العقل، فالناقد يرى الأثر كما يرى الحياة بمنظار العقل ويحكم عليه بمعايير عقلية ومعايير نفعية انطلاقاً من شكله أو بنيته، أو انطلاقاً من فلسفة انطباعية ذاتية ترفض الاستعانة بالعلم والمقاييس الموضوعية، فيفقد الأثر الأدبي بذلك دلالاته وأبعاده، ويصبح انعكاساً للانطباعات أو للمعرفة العقلية لا انعكاساً لخصائص الأثر نفسه وسواء أكان الأثر بنية، أم تنظيماً شكلياً، لغوياً، أم مجموعة من الصور البلاغية الانطباعية، أو العلامات الحرة فإن هذا المفهوم لا يتعارض والربط بين الثقافة الغربية من ناحية والنظرة العقلية للأدب أو النظرة الذاتية الفردية من ناحية أخرى.

هذا الفهم أو هذه النظرة ليست غريبة على ثقافة الناقد الغربي وحضارته. فنظرتنا إلى الأثر هذه النظرة تفرض عليه تطبيق المنهج

الزاوية في البحث أو الدراسة الأدبية أو النقدية أو الانسانية، هذا بجانب ضرورة وضع فرض أو فروض تفسر الموضوع الأدبي أو الظاهرة الأدبية وأخيراً ضرورة وضع مبحث خاص بالمفردات والمصطلحات وتحديد دلالاتها تحديداً دقيقاً بحيث تصبح ذات معنى في بنية اللغة والثقافة العربية، وهذا يعني أن هذا السبيل ينهض على أساسين: تأمل الأسس النظرية والمنهجية للنقد الغربي وفحصها بدقة، ومحاولة الاستفادة من المسئلة العامة القائلة: إن مناهج العلوم الطبيعية والتجريبية هي وحدها التي يصلح تطبيقها في كل زمان ومكان، أما مناهج النقد فهي مناهج مرتبطة بالخصوصية الثقافية والحضارية التي نشأت فيها، هذا بجانب أن موضوع النقد العربي هو معالجة الأثر الأدبي العربي وهذا الأخير مصبوغ بصبغة بيئته الحضارية والثقافية واللغوية ويحتاج إلى مفاهيم وإلى منهج أو مناهج تتلاءم مع هذه الصبغة كما أوضحنا من قبل.

والشيء الذي لا شك فيه أن وجهة النظر تسهم إلى حد ما في صبغ الوقائع بلون وجودها، ومن هنا يبدو أن قولنا باغتراب النقد العربي في الآونة الحاضرة نتيجة اختلاط المفاهيم وغموض الخطوات التي تعالج بها آثارنا الأدبية، لا يوشك أن يكون وهماً لأنه واقع قائم يعيشه القارئ والمجتمع على السواء. وهو نفسه مظهر من المظاهر التي تسود

اللغوي أو الصوري أو التفكيكي، وهذا يعني أن هذا الواقع توجهه ثقافة معينة توجه الناقد.

وما دامت الثقافة هي التي توجه الناقد من جهة وهي نتيجته من جهة أخرى، فالقول بأن مناهج النقد العربي قد أصابها اختلال واضطراب، الأمر الذي أدى إلى انفصال الناقد عن القارئ وعن المجتمع من جهة وانفصاله عن ثقافته التي يعيش داخل إطارها من جهة أخرى من حيث أن المنهج البنيوي أو المنهج التفكيكي (الذي يغلب على بحوث النقد في الوقت الراهن) هو مظاهر الصلة بين الناقد وإطاره الثقافي الخاص، هذا القول لا يعني أكثر من أن الناقد العربي قد أحدث قطيعة معرفية مع ثقافية النقدية العربية ليواكب اتجاهات الحداثة الغربية وما بعدها مواجهة غير موضوعية.

فالناقد العربي يمضي الآن نحو مرحلة اغتراب. فلم يحاول أن يواجه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشيء من الوعي المعرفي الذاتي أو الموضوعي، ويطوع المعرفة النقدية تطويعاً يتفق مع طبيعة أدبنا، وطبيعة واقعة، باعتبار أنه أدب له خصوصيته الحضارية، وهذه الخصوصية تفرض على الناقد أن يكتشف المنهج الملائم لها والملائم لإطاره الثقافي الخاص وإطاره الثقافي العام. أما فرض مناهج - سواء كانت علمية أم غير علمية - تحيل آثارنا الأدبية إلى مجرد أشكال وصور ورموز وجداول تشبه

الرموز والجداول الرياضية أو علامات خالية من الوعي الإنساني باسم التحليل البنيوي تارة وباسم التحليل التفكيكي تارة أخرى، فهي تجعل القارئ يشعر أنه غريب في عالم غريب، لأن هذه المناهج ينقلها أصحابها نقلاً حرفياً من الثقافة التي أنتجتها ويحاولون تطبيقها على الأدب، وكأنها تشبه مناهج العلوم الطبيعية والتجريبية صالحة للتطبيق على الظواهر في كل زمان ومكان دون أي تعديل يذكر.

هذا الاتجاه يجعل الناقد بلا شك يخطو خطوات جديدة، ولكن هذه الخطوات تمضي به في سبيل مجهولة تقضي على خصوصية الأدب وعلى مفهومه الفني والإنساني، وتدخل الناقد في شرك الاغتراب الشعوري واللاشعوري، وتفرض على القارئ المثقف وغير المثقف الشعور نفسه، يحدث هذا في سلوك النقد والباحثين، غير أنه يحدث بدرجات متفاوتة فيشمل أحياناً معظم النقد وأحياناً أخرى قلة منهم.

والواقع إن الناقد الغربي قد اضطرت ثقافته المتغيرة بين الحين والحين إلى أن يغير معظم عناصر إطاره الثقافي العام يتميز بالتغير السريع والتغير المطرد، وقد وصل به هذا التغير إلى درجة اضطرت إلى إحداث انقلاب في عناصر إطاره الفكري والنقدي، وإحداث انقلاب في نظرته للفن والحياة والأدب، وهذا التغير السريع هو الذي يحدث الآن في

وراء النزعات الفكرية الحديثة ونقل مفاهيمها ومناهجها بطريقة غير واضحة واحتلت مكان الصدارة في كتاباتهم الجديدة، وقطعوا الصلة بكل ماضي النقد حتى أصبح الشعور بالذات مفقوداً، وقد نرى في نقل مفاهيم النقد الحديثة أو ما بعدها بطريقة غير موضوعية مظهراً من بين هذه المظاهر، وفي استخدام العقل أداة آلية في نقلها دون تفاعل أو تكيف لغوي وفكري وثقافي أمثله أخرى على ذلك. ويمكن اعتبار غياب عنصر التفاعل والتكيف وهذه المفاهيم شكلاً من أشكال الاغتراب النفسي والفكري المحسوس أو غير المحسوس، نظراً لأنها - كما ألمحنا سابقاً - قد استخدمت من قبل النقد الجديد على نحو يدل على عجز واع أو غير واع بتحديد مدلولاتها النظرية أو النقدية أو الثقافية في بنية واقعها وفي بنية واقعنا الثقافي، وقد تجلت مظاهر هذا العجز في شيوع الاضطراب في أغلب الكتابات النقدية الجديدة.

لقد أصبح القارئ المثقف المتخصص وغير المتخصص عاجزاً عن فهم هذه الكتابات الجديدة وأصبح هذا العجز ظاهرة تصاحبه إثر قراءاتها قراءات عديدة؛ نظراً لوجود حواجز لغوية وفكرية تفصله عن ارتياد عالم هذه الكتابات، لأن القارئ لا يعرف شيئاً عن الظروف الثقافية التي أحاطت بظهور المفاهيم المستخدمة في هذه الكتابات، ولا يعرف أيضاً دلالاتها داخل بنية الثقافة العامة أو داخل إطارنا

الإطار الثقافي للمجتمعات الحديثة وهو تغير قد أصاب دائرة الإبداع الأدبي، ودائرة النشاط النقدي على السواء، وهو كما ظهر في اتجاه الرواية، ظهر أيضاً في اتجاه النقد، في اتجاهات عدة حديثة ظهر أثرها في النقد العربي في أعقاب احتكاكه بها في بداية الثمانينيات. وأصيب نمط عريض منه ببعض أنماط الاضطراب تجلت مظاهره في الغموض الذي شاع في كثير من كتاباته التي حاولت تطبيق مفاهيم ومناهج هذه الاتجاهات على أدبنا بطريقة غير موضوعية. فبدلاً فكرنا النقدي في صورة فكر غير مترابط مع تاريخنا الفكري والثقافي الحديث.

وأصبح القارئ يشعر وهو يتلقى هذه الكتابات الجديدة بالحيرة الشديدة والتشتت البالغ، لما تحتويه من غموض في مختلف جوانبها الفكرية واللغوية، ولما تشير إليه من انفصال عن بيئته الثقافية ونموذجه الحضاري، يظهر ذلك الشعور عند القارئ المثقف المتخصص وغير المتخصص على السواء.

في ظل هذا الواقع خطا نقدنا الجديد خطوات متعثرة نحو تحقيق ذاته على نحو معاصر وأصيل، فعجز عن اكتشاف منهج ملائم لإقامة جسر يصل بين نموذجية الثقافي وبين نموذج ثقافة الغرب، وأصبح الفرد المثقف بخاصة، وغير المثقف بعامة لا يعرف الفكر الأصيل من الفكر غير الأصيل، ولا سيما بعد اندفاع كثير من النقاد ومن المثقفين



وخصائص الثقافة هي التي توجه مفاهيم النقد، فالقول إن نقدنا الجديد قد أصابته بعض مظاهر الاغتراب، الأمر الذي أدى إلى انصراف عدد غير قليل من القراء عنه حيث إن انصرافهم يعد مظهر من مظاهر تمزق الرابطة بينهما، هذا القول يعني أن المفاهيم النقدية التي يتبناها نقدنا الجديد بصورتها الراهنة مفاهيم تتفق مع واقع الأدب والثقافة الغربية أكثر مما تتفق مع واقع أدبنا وخصائصه الثقافية.

ودليل ذلك أنه عاجز حتى الآن على أن يتكيف مع هذه المفاهيم تكيفا لغويا وفكريا وثقافيا، وتكيفاً مماثلاً مع خصائص أدبنا العربي، ويمكن اعتبار عدم تطويع هذه المفاهيم على نحو يتفق وطبيعة لغتنا وثقافتنا العربية مظهراً من هذه المظاهر، ولعل هذا هو السبب في أن فريقاً من النقاد أبى الاعتراف بها واستخدامها في دراساته، وفضل الأخذ بأسس النقد العربي والتشبث بمفاهيمه لما فيه من مبادئ تتفق ووظيفة الأدب ووظيفة النقد في وقت واحد.

والواقع إن استخدام المفاهيم الحديثة كان يلزمه في البداية ما نسميه بمرحلة «الإعداد» إعداد فكرنا وبيئتنا الثقافية والأدبية لمواجهة هذا الحديث، لكن لم يلتفت نقادنا أو مثقفون لهذه المسألة، إذ لم يحاول فرد أو جماعة أن تحدثنا عن خواص هذا الحديث من منظور ثقافتنا، ثم تحدثنا عن دلالات مفاهيمه في بنية لغتنا وفكرنا العربي، ولهذا كان من الطبيعي أن يصاحب ظهور هذه

الحضاري العام؛ لهذا أصبح النمط السائد الآن هو نمط القارئ الذي يتساءل عن وظيفة هذه الكتابات بالنسبة لأدبنا بخاصة وثقافتنا بعامة، فهي ذات سمة بارزة تميزها عن جميع الكتابات السابقة، ألا وهي عزل النقد عن الحياة الثقافية واستغلاقه على ذاته، عبر مفاهيم لا نعلم دلالة المنطق الذي تنطوي عليه بمعنى ما من المعاني.

ويروي تاريخنا الفكري المعاصر أن فريقاً من النقاد كانوا يرون في ظهور المفاهيم النقدية الحداثية أو ما بعدها مفاهيم أساءت إلى الأدب، ولا يزال في أيامنا هذه أساتذة في الجامعات ينعون نقدنا التقليدي لما يرون فيه من سمات واضحة قضت عليها تلك المفاهيم التي تعد انعكاساً للمعرفة لا انعكاساً للأدب نفسه، وسواء كان هذا الانعكاس مصدره المعرفة أم مصدره الرغبة في السيطرة على نظام الإبداع الثقافي أو العودة إلى الانطباعية، فإن الذي لا شك فيه أنه لا يوجد تعارض بين نظام ذلك الإبداع وبين هذه الرغبة، أو بين مضمون المفاهيم والمناهج الحديثة وبين مضمون الإبداع الثقافي في الغرب؛ لأن خصائص هذا الإبداع، وخصائص اتجاهات الثقافة حتمت على الناقد بمعنى ما وعلى واقعه المعرفي أن يتكيف مع هذه الخصائص من حيث توافق المضمون والبناء الفكري لكل منهما، وهذا التكيف فيه معنى التجديد في البناء الفكري بعناصره المختلفة.

وما دامت خصائص الأدب

مغتربا عن ذاته وعن بيئته الثقافية والحضارية، وإذا تساءلنا: أفلا نلمس في هذه الاتجاهات عيبا شائعا إذا ألقينا هذا السؤال؟ فالجواب أن هذا العيب قائم فعلا ويتمثل في أننا هنا بصدد تفتيت لوحدة عناصر الأثر الأدبي، وإننا بصدد مفاهيم لا تقيم لطبيعة الأثر وزنا، ولا تقيم لدلالته العامة التي سعى الكاتب إلى إبرازها من وراء بنائه أو شكله أدنى اهتمام يذكر، وعلى هذا الأساس نفهم أن الكاتب لم تعد له مهمة ثقافية أو حضارية أو إنسانية بل أصبحت مهمته نحوية وشكلية، وفي ذلك دعوة مباشرة للتخلي عن تقديمه نظرة معينة للعالم، ودفعه نحو الاهتمام بتراكيب الجمل والصيغ البيانية والانطواء عن الحياة في الواقع الخارجي والتخلي عن الاهتمام بقضايا الإنسان وواقعه الحضاري والثقافي والخضوع لسلطة الصيغ والتراكيب النحوية أو البلاغية في نصه الأدبي.

وقد أثر هذا الاتجاه تأثيرا سلبيا على آثار كثير من جيل التسعينيات فانصرفوا إلى إبراز الواقع الباطني وتصوير مخبأته الشعورية واللاشعورية عن طريق تقديم بنية لغوية متماسكة ورؤية غير واضحة أو غائبة أو تكاد أن تخلو من الدلالة، فهل غاية المفاهيم الحديثة أن توجه الكاتب والناقد معا إلى التركيز على الواقع اللغوي. والواقع الباطني، باعتبار أن السمة المميزة لها هي المغالاة في الاتجاه اللغوي والشكلي بصورة تكاد تقطع الصلة بين الأثر

المفاهيم بعض مظاهر الاضطراب، ما دامت هذه المفاهيم لم تنظر إليها عند ظهورها في لغتنا نظرة تأملية فاحصة لنعرف خواصها ودلالاتها العامة والخاصة، وفي استطاعتنا أن نعتبر شيوع استخدام مصطلحات النقد الحديث في كتابات نقدنا الجديد دون تحديدها لغويا ومعرفيا مظهرا من بين هذه المظاهر.

وقد نرى مظاهر أخرى تدل على الاندفاع في هذا الاتجاه في معالجة آثارنا الأدبية معالجة تقضي على جميع دلالاتها الإنسانية والحضارية والثقافية أمثلة واضحة على ذلك. فهذا الاتجاه ذو سمة تميزه عن جميع الاتجاهات النقدية التي عرفها نقدنا العربي، ألا وهي قطع الأوشاح التي تصل بين الأدب وبيئته الثقافية والحضارية، نظرا لأن دلالاته المضمرة في جوانب مضمونة وبنائه قد قضى عليها نقدنا الجديد، فقد ركز اهتمامه في الأثر الأدبي على قواعده النحوية وجوانبه الشكلية أو على معانيه من خلال انطباعات ذاتية وصفية، وكأن الارتقاء بالنقد لا يتم إلا إذا أسقطنا من حسابنا دلالات هذا الأخير الموضوعية والذاتية وإلا إذا وجهنا اهتمامنا نحو صيغ أفعاله وأنماط بنائه، وصور علاقاته الداخلية وتجريدها تجريدا شكليا وتفكيكا تفكيكا ذاتيا حتى تصبح عارية تماما من محتواها الدينامي الذي صدرت عنه في بادئ الأمر، وفي ضوء هذه النظرة يغدو الأثر الأدبي عددا من المجردات المنفصلة عن كل دلالاته المختلفة فيصبح بذلك

الأدبي وبين الحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة؟ وربما كانت هذه النظرة تتفق واتجاهات النقد والأدب في البيئة الثقافية التي ظهرت فيها تلك المفاهيم التي لقيت من الترحيب لدى الكثير من نقادنا الجدد ما لم تكد تلقاه أية مفاهيم أخرى رغم شعورهم الواعي أو غير الواعي بعدم القدرة على تحديد دلالتها الفكرية أو الثقافية رغم هذا الشعور، شاعت في كتاباتهم على النحو الذي ظهرت به في بيئتها الثقافية الأصلية، الأمر الذي أوقع نقدنا الجديد في شرك الخضوع لسلطة نموذج فكري لم يتعرف على أبعاده وعلى عناصره المختلفة التي تتفق أو لا تتفق مع أدبنا العربي الذي ما زلنا نرى أن له خصائص ثقافية وتاريخية وحضارية تختل عن أدب المجتمعات الصناعية ذات الثقافة المعقدة أو المركبة.

إن الارتقاء بفكرنا النقدي لا يعني الانقياد العشوائي وراء المفاهيم التي تجتاح هذا الطور من أطوار الثقافة الغربية الحديثة، وإنما يعني مدى التفاعل والتكيف معها لغويا وفكريا وثقافيا وتاريخيا، ويعني أيضا قدرتنا على توظيفها في حياتنا الثقافية على نحو دينامي وفعال يدل على أننا أعطيناها دلالة في بنية لغتنا وثقافتنا العربية، فتكتسب صفة من خصائص الذات ومن خصائص الآخر في نفس الوقت. ومن ثم فإن مهمة نقدنا الجديد ليست في نقل المفاهيم أو النماذج الفكرية من مجالها الثقافي الغربي إلى المجال

الثقافي العربي، وإنما في أن يقدم ما يعادلها في واقعنا الفكري الراهن بصورة مؤسسة على دعائم علمية محددة وبذلك ندعو نقدنا الجديد إلى أن يتخلى عن النقل الحرفي والتطبيق الآلي من جهة، وأن يحيط علمنا بالسياق الحضاري لما ينقله من جهة أخرى؛ لأن النقل مع غياب هذا السياق يقودنا إلى البلبلة والاضطراب، ويدفع بوظيفة النقد الجديد نحو وظيفة المقلد لواقع فكري ليست له دلالة في بنائنا الذهني أو العقلي، أو بنائنا الحضاري، وتبقى دلالاته محصورة في نطاق العقل الإنساني الذي أبدعها داخل حضارته الحديثة، وعلى هذا الأساس فإن الكتابات النقدية الجديدة التي تستخدم هذه المفاهيم - وهي عاجزة بوعي أو بدون وعي عن تحديد دلالتها - تتضمن في الواقع دعوة ليست موجهة إلى القارئ فحسب بل هي أيضا موجهة إلى أبناء المجتمع مؤادها الاغتراب بالقراءة أو الانصراف عنها، وهذه الدعوة ليست دعوة مؤقتة إلى أن نكتشف الدلالة أو يكتشفها العقل الذي أبدع نموذجها الفكري، وإنما هي دعوة نهائية للقارئ بأن يغترب مثله مثل الناقد، وأن يخضع عقله لمفاهيم تشتت الذهن وتحيره وتجعله يشعر باختلال المعايير الثقافية واللغوية والفكرية تحت شعار مواكبة الحداثة على أنقاض تراثنا النقدي وقطع الصلة به بصورة نهائية. هذا الاتجاه، كما يبدو في أغلب الكتابات النقدية



والخاص، وغربية عن معاجمنا وبيئتنا العربية، على نحو يؤكد وجود مسافة تاريخية بين نموذجنا الفكري والنموذج الفكري الحديث، وهذا من شأنه أن يفرض على الباحثين والنقاد ضرورة البحث عن سبل علمية تخرجهم من مأزق تداول المفاهيم الحديثة، دون أن يحسبوا حسا دلالتها في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية.

في ضوء هذا الفهم يعد استخدام نقدنا الجديد للمفاهيم الحديثة مظهرا من مظاهر التورط لا مظاهر الارتقاء في الفكر أو في الثقافة نظرا. كما أَلحنا سابقا. لغياب عنصر التفاعل والتكيف العقلي والحضاري مع هذه المفاهيم، فنقلها من ثقافة إلى ثقافة أخرى واستخدمها استخداما غير صحيحا. استخداما غامضا سواء في مجال الفكر النقدي أو في مجال الفكر الفلسفي لا يعد. في حد ذاته. علامة من علامات الارتقاء، فاستخدامنا اللغوي لمفهوم حديث في سياق معين، إما أن يدل على اغتراب، وإما أن يدل على ارتقاء. والفارق بين الاستخدامين فارق عميق، فهناك استخدام في سياق منعزل عن الدلالة الجوهرية، وهناك استخدام آخر في سياق متفاعل ومتكيف مع هذه الدلالة، فهما إذن أمران مختلفان.

ولكي نلمس الفارق بينهما ينبغي أن ندرك أولا الفارق بين لغتي الثقافتين؛ لأن المفردات والتعبيرات لا تستخدم في كل ثقافة بذات المعاني، نظرا لغياب اللغة الواحدة، وم ثم فإن

الراهنة، هو أحد أهداف نقدنا الجديد وبخاصة أن النموذج الفكري الغربي يبدو في مجتمعنا الحاضر وكأنه نموذج غير مختلف عن النموذج العربي رغم سيطرته على هذا الأخير، ويوهمنا الكثيرون بأن النموذجين أقل انفصالا وتباعدا مما هو في الحقيقة. ودليل ذلك أن نقدنا القديم عرف مفاهيم شبيهة بمفاهيم النقد الغربي الحديث ودليل آخر يتمثل في قدرة نقدنا الجديد على ركوب موجة الحداثة باقتدار وفاعلية. وربما يكون ذلك هو الذي جعل النقد الجديد يرفض التسليم بالمنطق القائل بضرورة تمهيد تربيتنا الثقافية لاستقبال المفاهيم الحديثة، وسبر أغوارها الفكرية، وأغوار بيئتها الحضارية كي نستخدمها في لغتنا العربية استخداما واعيا وعميقا بدلالتها وبخصائصها الفكرية والثقافية.

فهل حقق النقد الجديد ذلك؟ وهل تحرك بين النموذجين الثقافييين ليصل إلى الدلالة المنشودة؟

النقاد والمثقفون الذين تبنا هذه المفاهيم استخدموها استخداما شكليا لا جوهريا، ودليل ذلك عدم عكوف أحدهم أو بعضهم على دراستها ليوضح لنا، كيف ندمجها داخل بنيئتنا الفكرية والثقافية. فالمنضمون إلى لواء هذه الموجة لا يزالون عاجزين عن القيام بهذه المهمة، وهذه المفاهيم مازالت منذ ظهورها في كتابات نقدنا الجديد في الثمانينيات حتى يومنا غربية. رغم تداولها. عن إطارنا الفكري العام

وتفسير الآثار الأدبية، ولكن إضفاء عليها لون معين هو لون الحداثة عليها. ذلك اللون رغم بريقه الخاص وجدته، إلا أنه أضاف غموضاً على غموض حتى غابت رؤية الناقد الموضوعية للآثار الأدبية. والمحصلة لذلك انفصال وتباعد القارئ عن دلالة الأثر الأدبي وعن دلالة عمل الناقد.

لقد كان نقدنا السابق لهذه المرحلة (الستينيات والسبعينيات) يمتلك رؤية واضحة المعالم في معالجة العمل الأدبي، ويسهم بطريقة مباشرة في الارتقاء بالذوق الأدبي والنقدي من خلال قدرة خاصة على الإمساك بمفاهيم تراثنا ومفاهيم التراث الغربي، بجانب القدرة على وضع هذا الأخير في ميدان النقد وخير مثال على هذا طه حسين ومنذور وعوض. ولم نعد نعثر الآن في صفوف الكتب الكثيرة التي تحدثنا تارة عن البنيوية وتارة أخرى عن التفكيكية سوى على محاولة واحدة قامت بوضع هذين الاتجاهين موضع تساؤل ونقد وهي محاولة جريئة ونادرة قام بها الدكتور عبدالعزيز حمودة عام 1998، لا ينقصها سوى المعايير العلمية في تحقيق نتائجها وفي معالجة خطواتها، لكنها مع ذلك أبانت لنا جانب إخفاق هذين الاتجاهين في بيئتهما الثقافية، لا لأنه ضد الحداثة ولكن - حسب قوله - لأنه يريد أن تكون هذه الحداثة «حداثتنا نحن وليست نسخة من حداثة الغرب» وعن طريق هذه المحاولة استطاع

نقل مفهوم من ثقافة إلى ثقافة أخرى ليس بينهما تشابه في الفكر وفي اللغة يفرغ هذا المفهوم من دلالاته في الإطار الذي نشأ في سياقه، أو في الإطار الذي تم النقل إليه. من هنا تأتي أهمية وضرورة تحديد مدلوله في كتابات نقدنا الجديد كي يتفاعل ويتكيف مع بيئتنا الثقافية تكيفا يقتضينا التغيير في بعض مجالاتنا اللغوية والفكرية. وبذلك يصبح المفهوم المنقول - بمعنى ما - جزء من ثقافة الناقد وثقافة المجتمع وبعض مقوماته.

والواقع أن كل تكيف أو تفاعل مع المفاهيم الحديثة يدفع - بمعنى ما - مجال النقد أو مجال المعرفة نحو الارتقاء لا نحو الاغتراب، ومن الطبيعي أن تسود مرحلة النقد الحاضرة بعض مظاهر الاغتراب، ما دامت هذه المرحلة تمضي نحو نقل واستعمال مفاهيم في كتابات نقدنا الجديد بطريقة غامضة وغير محددة المعنى أو الدلالة، وفي استطاعتنا أن نعتبر تشتت ذهن القارئ وحيرته أمام هذه الكتابات مظهراً من بين هذه المظاهر، وقد نرى في الاندفاع في هذا الاتجاه دون وعي بدلالة هذه المفاهيم داخل إطارها الثقافي العام أمثلة واضحة على ذلك، وفي بروز انقطاع الصلة بينها وبين بيئتها الثقافية والفكرية أمثلة أخرى على ذلك.

وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من عزلة النقد عن المجتمع وعن الحياة الثقافية حتى أصبحت مهمته غير واضحة أو محدودة، ولم تعد وصف

نعيد النظر في فهمنا لأسس هذه المناهج في ضوء مقاييس معرفية صحيحة، لنأخذ منها ما نحتاج إليه وما تتطلبه طبيعة أدبنا وواقعنا الثقافي، ونهمل ما لا يتفق وهذا الأدب وذاك الواقع، وما نأخذه نبسطه ونوضحه ونحدد دلالاته داخل بنية اللغة والثقافة العربية، ونربطه - بقدر الإمكان - بأمثلة واضحة من أدبنا وتراثنا، حتى يخرج النقد من عزلته ويخاطب القارئ المثقف والمتخصص وغير المتخصص الذي أصبح ينفر من قراءة كتاب يطبق أو ينظر البنيوية أو التفكيكية، ولعل هذا النفور يرجع إلى عجزه عن فهم موضوعه أو لغته رغم أنه يقرأ بلغته العربية لغة الحضارة التي ينتمي إليها لكنه لا يفهم دلالة ما يقرن فينشأ لديه شعور غير محسوس بالاغتراب يعبر عنه بعبارات (الضييق) أو (التشويش) أو (السأم).

لماذا لا نبسط ونوضح المبادئ كما فعل كبار الأساتذة مثل محمد مندور، ولويس عوض، وغنيمي هلال في النقد، وكما فعل زكي نجيب محمود وزكريا إبراهيم، وعبدالرحمن بدوي، وفؤاد زكريا في الفلسفة، فيعود النقد إلى الإسهام في تطوير الفكر والفن والأدب، ويخلق لدى الأجيال الجديدة الوعي بأهمية دور الفن في حياة المجتمع، ويتحرر الناقد من قيود استعمال المصطلحات البراقة التي تزاхمت في ذهنه وفي ذهن القارئ حتى أصبحت بدون معنى.

حمودة أن يحدث هزة - بمعنى ما - في مفاهيم النقد والمثقفين الذين يعتمدون في أعمالهم على مفاهيم النقد الغربي ومناهجه، لا لأنه بصرنا بجانب اخفاق هذا الأخير فحسب، ولكن لأنه أيضا خاض اتجاهها ضد التيار الشائع في حياتنا الثقافية وضد المبادئ التي شيدتها المدرستان البنائية والتفكيكية، وشيدها أنصارها من النقد العرب الذين وضعوا نقدنا في موضع التيه والعزلة عن ماضيه الحديث والقديم وجعلوه يفشل في مواكبة حاضرة. وحين ينعزل النقد عن تراثه ويشعر بالتية إزاء تيارات حاضرة، ويعجز عن مواكبته بصورة فعالة وعاقلة يكون قد اغترب.

تلك هي السمة المميزة لمعظم اتجاهات نقدنا منذ الثمانينيات حتى يومنا، فأنصار هاتين المدرستين من النقد والباحثين العرب أحدثوا قطيعة معرفية مع تراث مندور، وهلال وعياد والقط من جهة، وتراث الجرحاني والجاحظ وابن طباطبا والعسكري من جهة أخرى. وعجزوا عن إيجاد دلالة للمفاهيم أو المصطلحات الحديثة من ناحية وعجزوا أيضا عن إيجاد تبرير علمي نابع من داخل أدبنا لتطبيق المناهج البنيوية أو التفكيكية عليه من ناحية أخرى.

وعجزوا أخيرا عن تمثيل هذه المناهج بصورة علمية، وتجلّى ذلك بوضوح في أغلب التطبيقات التي طبقت على أدبنا غامضة ومشوهة الأمر الذي يجعلنا نرى ضرورة أن



الجزء الأول منه (ص 13 - ص 65) للحديث عن مظاهر أزمة النقد العربي الحداثي (البنوي) مستعينا في هذا الصدد بمنهج الانطباع والتجربة الشخصية في قراءة نماذج مختلفة من نصوص هذا النقد. فجاءت آراءه مصبوغة بصيغة تأملية ينقصها التجريب العلمي الذي يستخلص هذه المظاهر من واقع النصوص لا من واقع الانطباعات أو المشاهدات العابرة. ورغم هذا العيب المنهجي إلا أننا لا نستطيع أن ننفي بأي حال أن آراءه كانت جريئة ومثيرة للجدل وأن مجرد الحديث عن هذه المظاهر في نقدنا الجديد أمر له أهمية بغض النظر عن أن الباحث قد اعتمد في إبراز هذه المظاهر على معايير علمية أم غير علمية.

والواقع أن المدقق في آراء حمودة حول مظاهر هذه الأزمة ربما يذهب إلى القول بأنها ليست جديدة، لأن وهب رومية قد أكد وجود هذه المظاهر في دراسته السابقة على دراسة حمودة بنحو عامان، وهو بصدد حديثه عن «الحداثة المموهة» في كتابه المسمى «شعرنا القديم والنقد الجديد» فضلا عن آراء يوسف بكار المنشورة في بحثه الموسوم باسم «نقادنا ونقدنا العربي الحديث».

ولكن الجديد لدى حمودة ليس هو الوقوف على مظاهر أزمة النقد العربي الجديد، ولكن الوقوف على مظاهر فشل مبادئ النقد الغربي الحداثي وما بعد الحداثي. وهما النموذجان اللذان استترشد بهما

وأن يجد لها البديل القريب في روح لغتنا وثقافتنا العربية نظرا لأن النقد ليس للنقد وإنما النقد للحياة الثقافية العامة. وحين لا يكتب إلا لفئة النقاد يكون قد تخلى عن مهمته في تنمية الإحساس بالجمال الكامن في ثنايا العمل الأدبي، واكتشاف دلالاته العامة، واكتشاف نظرة مبدعة للعالم في ضوء معايير غير منعزلة عن حاضرننا أو ماضينا، ونتخلى عن أسلوب النقل الحرفي والتطبيق الآلي. ونذكر البدهية القائلة: إن كل أدب يحمل في طياته روح عصره وثقافته وحضارته الخاصة وخصوصية الأدب تفرض خصوصية المنهج وأنه ليس هناك منهج أو مناهج صالحة للتطبيق على كافة آداب الثقافات والحضارات المختلفة، لأن ذلك لا ينطبق إلا على مناهج العلوم التجريبية والطبيعية وحدهما كما ذكرنا من قبل.

وبحثنا هذا يوضع في صف بحوث نقد النقد، وأبسط وصف لهذا الميدان هو القول بأنه شكل في أشكال تقييم النقد وفق معايير علمية، تمكن الباحث من الوقوف على مشكلاته النظرية والمنهجية، وإيجاد الحلول لها وتفسيرها تفسيراً موضوعياً.

وهو ميدان ليس ثابتاً أو متعارف عليه، إنما هو ميدان متطور، والكتابات فيه لازالت نادرة.

وأبرز كتاب شائع في هذا الموضوع، هو الكتاب القيم الذي وضعه عبد العزيز حمودة تحت عنوان «المرايا المحدبة».. فقد خصص

دائرة التحديث وبرزت م ظاهرة في  
بيئاتنا الثقافية .

في ظل هذه المتغيرات الثقافية  
ظهرت آراء تدعو إلى رفض أنماط  
الثقافة الغربية، في اللحظة التي كان  
الفكر النقدي العربي الحداثي وما  
بعد الحداثي يجتاز محنة حادة في  
اصطلاحاته وفي مناهجه التي طبقها  
على أدبنا العربي . بلغت هذه المحنة  
ذروتها مع ظهور نماذج من  
التطبيقات البنوية والتفكيكية . وكان  
من أهم النتائج التي ترتبت على هذه  
المحنة عقب تصاعد الإيمان بمحاكاة  
اتجاهات النقد الغربي الحديث  
واليقين في مناهجها . كان من أهم  
نتائج ذلك عزلة النقد عن حياتنا  
الثقافية . إذ كان اتجاه الناد أو الباحث  
أشبه بالتوجه إلى الصفوة ، لا التوجه  
إلى جمهور القراء العام .

هذه الأسباب مجتمعة هي التي  
جعلت كتاب حمودة يحقق من ذبوع  
الصيت ما لم يصل إليه كتاب أي  
باحث أو ناقد آخر . فقد خصص  
الجزء الأكبر فيه ( ص 177 - 405 )  
للحديث عن مظاهر فشل مبادئ النقد  
البنوي والتفكيكي في موطن بيئتها  
الأصلية . ورصد بدقة باللغة هذه  
المظاهر مستعيناً في ذلك بجمع آراء  
معارضة لهذين الاتجاهين ، وأهم  
أن يعرض لنا إلى جانب هذه الآراء ،  
الآراء الأخرى المؤيدة لهما . فضلاً  
عن أنه لم يوضح لنا أسباب هذا  
الفشل بوساطة تحليل مناهجها في  
معالجة الأثر الأدبي لا عن طريق  
جمع آراء معارضة لهما ، حتى نتبين  
علة هذا الفشل من واقع خطواتهما

نقدنا الجديد وحاكمي مناهجها في  
كثير من تطبيقاته . وهو بذلك يرد أن  
يقول من وراء إبراز هذه المظاهر أن  
المثال الفكري والمنهجي الذي حاكاه  
نقدنا مثال ذو مبادئ نقدية فاشلة  
داخل بيئته الثقافية . ومن ثم فإن  
جوهر أزمة نقدنا الجديد لا ترجع  
إلى واقع بنائنا الثقافي ، وإنما ترجع  
إلى طبيعة المثال الثقافي الذي حاكمي  
مبادئه . والمحصلة لذلك إننا ينبغي  
علينا رفضه أو لا ينبغي علينا قبوله  
وعلينا أن نبحث عن بديل آخر .

لكننا لو نظرنا بشئ من التدقيق  
في خطوات حمودة المنهجية ، بمعنى  
كيف توصل إلى تحقيق نتائج  
( فشل مبادئ هذين الاتجاهين في  
بيئتهما الثقافية ) لو دققنا النظر في  
ذلك لتبين لنا أنه حقق ذلك بوساطة  
منهج انتقائي بمعنى تركيز اهتمامه  
على بعض المظاهر وترك جانباً  
المظاهر الأخرى . ركز على مظاهر  
الفشل وترك جانباً مظاهر التوفيق أو  
الابتكار . فتورط فيما تورط فيه  
أصحاب النظرة الأحادية الجانب أو  
النزعة التجزيئية . ورغم ذلك الخطأ  
المنهجي لاقت آراءه قبولا في أغلب  
الأوساط الثقافية ، لأنها - من وجهة  
نظرنا - تزامن ظهورها مع ظهور آثار  
ثقافية العولة ومساعدتها في نفي  
الثقافيات غير الغربية ، وتغريب  
الثقافات الوطنية في البني التقليدية ،  
والسعي لجعلها ثقافة ذات سمة  
استهلاكية لا إنتاجية . الأمر الذي  
أدى إلى إحياء النزعات الأصولية  
لتحاول الدفاع عن الهوية التي  
بسبيلها إلى الضياع كلما اتسعت

المنهجية لا من واقع آراء قيلت عنهما. هذا ما لم يحاول أن يدركه حمود أو يحاول أن يتقدم نحوه.

حاول أن يلقى لنا الضوء على خصائص مبادئ النقد الأوروبي الحديث وما بعد الحديث، فوقف عند مظاهر فشله أو قصوره، ولا عجب فهي التي ستفسر له هذه الخصائص، وكان انتقائه للآراء وعرضها منصرفاً إلى ما يكشف عن جوانب هذه المظاهر، دون أن يلقى لنا الضوء في الوقت نفسه عن الجوانب الأخرى، نقصد جوانب التوفيق والابتكار التي تتضمنها بعض مبادئ هذا النقد.

من المؤكد أن محاولة حمودة في هذا الصدد من المحاولات البارزة، ومن المؤكد أيضاً أنها جريئة وجديدة. بمعنى ما. وذلك عذر لكل الأخطاء وضروب التقصير المنهجي التي نعثر عليها في محاولته. قدم لنا دراسة تدور حول نقد العربي والأوروبي بعد أن كان هذا الميدان نهبا لمحاولات ضيقة أو محدودة. وهذه الحقيقة هي السبب في أننا نلح على مناقشة منهجه، لنعرف كيف توصل إلى نتائجه. فقد دعا إلى وجوب مناقشة مبادئ النقد البنيوي والتفكيكي في النقد الغربي. وهذه الدعوة تسد ثغرة مهمة في هذا الميدان وتشجع الباحثين والنقاد على ضرورة مناقشة ما ينقلونه عن النقد والثقافة الحديثة. وعلى هذا الأساس ناقش هذه المبادئ، لكن مناقشته لها معيبة لأنها توقفت عند جانب واحد هو جانب الفشل، الأمر الذي يجعل أصحاب النزعات

الأصولية في النقد وفي الفكر يفيدون من دراسته فائدة مباشرة، أما الباحثين والنقاد ذوي النزعات العلمية فلا يجدون هذه الفائدة، لأنها مليئة بمظاهر التعلق بآثار النظرة الوحيدة الجانب التي لا ترى في الحقائق أو في المبادئ النقدية النظرية سوى جانب واحد. وهي نظرة أساسها التجزئ والانتقاء.

وإذا تساءلنا: أفلا نلنمَس في هذا المنهج عيباً شائعاً؟ إذا ألقينا هذا السؤال فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم فعلاً ويتمثل في أننا هنا بصدد اتجاه يعزّز تداول وتماسك الجوانب النظرية عن بعضها من أجل إبراز مواطن النقص أو العيب وحدها، وإننا بصدد رأي لا يقف بنا عند كل الجوانب (السلبية والإيجابية) في وقت واحد. ومحاولة التوصل إلى نظرة شاملة لمبادئ النقد البنيوي والتفكيكي من خلال الوقوف على جانب واحد منها يعد نظرة غير علمية. إذ ليس من المنطق أن نأخذ بجانب واحد لنعرف من خلاله كافة خصائص هذه المبادئ. ومن ثم فإن قيام نظرة أحادية الجانب لا تجمع سوى آراء نقدية معارضة لهذين الاتجاهين أمر مناف لكل نظرة علمية، ومناف في الوقت نفسه لطبيعة الفكر النقدي ذاته.

إن مبادئ النقد البنيوي أو التفكيكي كأية مبادئ نظرية أخرى تتضمن جوانب متعددة، ونتيجة لهذا يجب عند تناولها أن نلقي الضوء عليها كافة. ولما كان حمودة مدركاً لذلك فقد سلك نحو تحقيق نظرته



نحو مبادئ هذا النقد سبيلا أقرب ما يكون إلى سبيل النظرة الراسخة لديه.

بحيث أن تحليله لم يكن من قبيل التحليل العلمي القائم على النظرة المحايدة الشاملة.

وإذا كان الأمر كذلك فقد استحال ميدان نقد النقد إلى دعوة انتقائية جزئية يسيطر عليها نظرة مسبقة. فالنظرية البنيوية تتضمن البنيوية الشكلية، والبنيوية الشكلية، والبنيوية التوليدية. وكلتاهما في رأيه فاشل، الأولى حصرت اهتمامها في بناء ولغة الأثر الأدبي وتركت جانباً المعنى، والثانية حصرت اهتمامها في تحقيق نزعات أيديولوجية معينة. والحق أن البنيوية الشكلية - التي نرفض مبادئها - قد تمتن بعض المبادئ النظرية والمنهجية التي يمكن الاستفادة منها، وهذه المبادئ جعلت من الدرس الأدبي أو النقدي درساً قريباً من دروس العلوم الإنسانية. رغم أن هذا الاتجاه يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ لكن يمكن أن يفيدنا في بناء الروح العلمية. أما البنيوية التوليدية (التي نسميها دينامية) فهي ليست كما قرر حمودة «دعوة أيديولوجية». وكان ينبغي عليه النظر إلى خطواتها المنهجية هي - كما سنوضح فيما بعد - تعتمد على مجموعة من الفروض والاستدلال والتجريب، وتجمع في منهجها بين منهج الوصف ومنهج التفسير في وقت واحد. على أننا لسنا الآن بصدد الحديث عن خصائص المنهج البنيوي

الشكلي والمنهج البنيوي الدينامي. بل نترك ذلك لموضع آخر من البحث. وكل ما نريده الآن أن نبين أن مغالاة حمودة في إبراز جوانب القصور والفشل دون سواه جعله يتعسف في معالجة موضوعه وأحال منهجه إلى منهج تبريري انتقائي. أخص خصائصه أنه ينقب عن أجزاء معينة في مبادئ النقد الأوروبي المعاصر. فإذا أضفنا إلى ذلك أن هدفه كان واضحاً في ذهنه قبل إجراء دراسته. ولهذا كان منهجه منهجاً غير علمي بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمة علم. ورغم هذه المآخذ على منهجه إلا أننا نسلم معه بوجود أزمة في النقد العربي الحداثي وما بعد الحداثي، ونسلم أيضاً بوجود قصور في بعض مبادئ ومناهج النقد الغربي المعاصر. لكننا لا نسلم بصحة منهجه في تناول الأزمة، أو في منهج تناوله لمبادئ النقد الأوروبي. للأسباب التي سبق الإشارة إليها. ولعل هذا هو السبب الذي جعلنا نذهب إلى القول بأن بحث حمودة لم يقربنا من جوهر نقد النقد من حيث هو ميدان يعتمد على تقييم النقد وفق معايير علمية أو نظرة موضوعية محايدة تساندها الفروض والتجريب والنظرة الشاملة، ذلك هو حجر الزاوية في هذا الميدان.

فموضع الخلاف إذن هو في المنهج أي في كيف نلاحظ مظاهر الأزمة ملاحظة منظمة، وكيف نحقق النتائج بطريقة علمية. فالدراسة العلمية - كل دراسة علمية - تهتم بالجواب عن السؤال: كيف نشاهد

الظاهرة مشاهدة موضوعية؟ وكيف نحقق النتائج بطريقة موضوعية؟ بينما الدراسة غير العلمية تهتم بالجواب عن السؤال: ما النتائج التي نريد الوصول إليها، وما مادة الدراسة التي تحقق لنا هذه النتائج؟ وأخص خصائص الدراسة الأولى هي تحديد ظاهرة أو مشكلة ووضع فرض أو فروض مفسرة لها، ومحاولة اختبارها بوساطة التجربة على النصوص التي بين أيدينا. فضلا عن أن الناقد أو الباحث لا يقف عند حدود الظاهرة أو المشكلة بل يحاول تفسيرها. بينما الدراسة الثانية ترصد الظاهرة كما تظهر في الواقع وتكدس المعلومات دون فرض سابق، ولا تستخلص الحقائق من النصوص وإنما من الانطباعات أو التأملات العابرة، وتعتمد على الوقوف على الجزئيات لا الكليات النظرية أو العملية وتكتفي بالوصف دون التفسير.

إن حمودة لم يفسر لنا ظاهرة أزمة النقد العربي الجديد بل قدم لنا وصفا لها وسجل بعض وقائعها، فضلا عن أنه كان يعرف مقدما النتائج التي يريد أن يضل إليها في نهاية دراسته. والدليل على ذلك أنه كان دائما يتوقف بنا عند جانب واحد من نظريات النقد الحداثي وما بعد الحداثي في أوروبا هو جانب الصور السلبية، ليوضح لنا أسباب رفضه لاتجاهات هذا النقد. ولم يحاول استخلاص هذه الاتجاهات من تحليل خطواتها المنهجية في معالجة الآثار الأدبية، بل استخلصها من مجموعة آراء معارضة لاتجاهات النقد الحداثي وما بعد الحداثي. ومعنى ذلك أن الباحث في ميدان نقد النقد لن يفيد من كتاب حمودة لأن المنهج المستخدم فيه - كما ذكرنا من قبل - ليس بالمنهج العلمي الذي يعتمد على تحقيق نتائج بوساطة القواعد والمعايير الموضوعية.

# غياب النقد الجاد عند ساحتنا الأدبية المعاصرة

بقلم: عصام مفلح

كان العرب الأقدمون يقولون فيما يقولون: «الحكم على شيء فرع عن تصوّره»... ومعنى ذلك أنك لا تستطيع أن تحكم حكماً عادلاً، ودقيقاً، ومفيداً على أي شيء إلا إذا كان لديك علم مسبق بهذا الشيء الذي أطلقت عليه الحكم، وإلا لجاء حكمك على مجهول. وبالتالي فهو يجيء شراً من خبط الأعشى، والأدب لا يشذ عن هذه القاعدة العامة الشاملة، فإذا أراد ناقد أن يوجه نقده نحو ناتج أولي، كائناً ما كان نوعه، فلن يستقيم له النقد إلا إذا كان على بيئة وبينه وبين نفسه من طبيعة الأدب ما هي لكي يكون لديه تصوّر لما يتوقع أن يراه. وبقدر ما يجد ذلك الذي توقعه يجيء حكمه على الناتج الأدبي المنقود، ولا فرق في ذلك بين الأدب وغيره من علوم وفنون وصناعات وغير ذلك. فالنظرة العلمية المعينة لا يستطيع نقدها إلا عالم من العلماء في الميدان الذي تنتمي إليه تلك النظرية.. وهكذا في كل شيء.

ونسأل أي جانب من جوانب الإنسان؟  
 أليس هناك «علوم» تبحث في  
 الإنسان وتتحدث عنه كعلم النفس،  
 والاجتماع، وغير ذلك؟ هنا لابد أن  
 نفرق بين نوعين من الحديث عن  
 الإنسان. فهناك الحديث الذي يتناول  
 الإنسان من ناحيته التي يمكن أن  
 تخضع للإحصاء، وللصيغ  
 الرياضية، فعندئذ يكون هذا هو  
 الجانب الذي يعنى به العلم، ولكن  
 وراء هذه الأنماط السلوكية للإنسان  
 التي تخضع لمنهج العلم الكمي  
 والإحصائي والتجريبي، أقول إن  
 وراء هذا نواة هي التي في أغلب  
 الحالات تصنع شخصية الإنسان،  
 وتلك النواة هي التي تحاول الأديب  
 أن يصل إليها ليعبر عن طبيعتها فيما  
 ينشئه من أدب، على أن يكون  
 واضحاً لنا أن تلك النواة المستترة بين  
 الجوانح ليست مما يسهل إخراجها  
 في سيل من الكلمات التي تخرج  
 لتراها العين فتقرأ أو لتلقاها الأذان  
 فتسمع.

ومن هنا تجيء مقدرة الأديب،  
 وأعني موهبته التي وهبه الله  
 سبحانه إياها، ولم يهبها لسائر  
 البشر إلا بتدرجات متفاوتة، وأعني  
 بها القدرة على النفاذ ببصيرة الأديب  
 الفطرية حتى يبلغ إلى أن أتصور  
 حقيقة الرجل الذي أبدع تلك القطعة  
 من خلال كلماته؟ إذا كنت قد  
 استطعت ذلك فقد أجاد، وإذا لم  
 أستطع فمرجع ذلك هو عجز ذلك  
 الأديب عن أداء مهمته، مثل هذا التيار  
 في مدارس النقد، يسمى بالنقد  
 النفسي لأن الناقد في هذه الحالة

وإذن فلكي يكون لكلامنا عن النقد  
 الأدبي معناه المفهوم، ينبغي أن نقدم  
 بين يديك ما نراه من طبيعة الأدب،  
 والحقيقة أن العثور على فكرة  
 واضحة محددة تبين للناس ما هي  
 طبيعة الأدب، هو شيء عسير غاية  
 العسر، وذلك لأن ما نسميه «أدباً»  
 على مدى التاريخ الأدبي كله مؤلف  
 من ألوان وضروب لا أول لها ولا  
 آخر، فهناك الشعر بكل صوره  
 المختلفة وهناك الحكمة المصنوعة في  
 لفظ أدبي رصين وهنالك «الرسائل»  
 التي يتعمد صاحبها أن تكون قطعاً  
 من الأدب، وهنالك الحكايات  
 والروايات والمسرحيات والرحلات،  
 وغير ذلك مما نعرفه جميعاً  
 ونصادفه فيما نسميه بالأدب..  
 فكيف إذن يتاح لنا أن نجد تعريفاً  
 واحداً يضم هذه الأنواع الكثيرة  
 المختلفة، ثم يضم ذلك لا في أدب  
 شعب واحد أو عصر واحد بل في  
 آداب الشعوب المختلفة والعصور  
 المتعاقبة مما يجعل الأمر أبعد ما  
 يكون عن ضمان دقة التعريف الذي  
 ننشده، لكنه ليس هناك بد مما لابد  
 منه، وهو أن نحاول تقديم التعريف  
 الذي يراه كاتب هذه السطور، ولكل  
 ذي خبرة في هذا الاتجاه حقه في أن  
 يتلمس لنفسه تعريفاً آخر يطمئن  
 إليه. عند كاتب هذه السطور إن أدق  
 ما يضم كل هذه الأنواع المختلفة من  
 فروع الأدب هو أن نقول إن الأدب  
 طبيعته هي أن يتحدث عن  
 «الإنسان». فهذه السمة فيما ندرجه  
 تحت عنوان «أدب» هي - فيما أرى -  
 أبرز ما يميز الأدب عما سواه، ولكننا



بمثابة من يريد أن ينقد من خلال القطعة الأدبية ليرى من ورائها نفس صاحبها الذي أبدعها، وكأنه بذلك في حقيقة الأمر قد جعل الأولوية عنده لعلم النفس، وأما الأدب عنده فوسيلة فقط يتوصل بها إلى معرفة حقائق النفوس. هذه مدرسة من المدارس، ومن أمثلتها عندنا العقاد، فتراه في كتاباته مثلاً «ابن الرومي من شعره» واضح من العنوان أنه يريد أن ينفذ من خلال الشعر إلى حقيقة ابن الرومي، وحقيقة ابن الرومي غاية وهدف.

### نفسية المبدع

هناك اتجاه رابع يستحق الوقوف طويلاً عنده وهو ذلك الذي نجد الناقد فيه يضع الأدب من حيث هو أدب في المقام الأول، فلا يعنيه أن يبحث عن نفسية المبدع، أو أن يبحث عن الظروف الاجتماعية التي أحاطته بل ولا يعنيه أن يعطي الأولوية لذوقه الخاص فيعبر عنه إنما هو ناقد فيه طبيعة العالم، ولا بد هنا من تنبيه القارئ إلى أن الناقد حين يدرج نفسه تحت مظلة العلم ومنطقه لا يريد بذلك أن يجعل الأدب جزءاً من العلم، بل هو يفرق بين الأدب من ناحية ونقده من ناحية أخرى، فالأديب المبدع تتوافر فيه خواص الفنان التي أسلفنا بعضها.

وأما الناقد فيجب أن تتوافر فيه خواص العالم حيث إن الفرق بينهما هو أن الموضوع الذي يخصصه للبحث هو عمل أدبي، ويجب أن ينصب البحث كله في عملية النقد على النص، دون مجاوزته إلى ما

بمثابة من يريد أن ينقد من خلال القطعة الأدبية ليرى من ورائها نفس صاحبها الذي أبدعها، وكأنه بذلك في حقيقة الأمر قد جعل الأولوية عنده لعلم النفس، وأما الأدب عنده فوسيلة فقط يتوصل بها إلى معرفة حقائق النفوس. هذه مدرسة من المدارس، ومن أمثلتها عندنا العقاد، فتراه في كتاباته مثلاً «ابن الرومي من شعره» واضح من العنوان أنه يريد أن ينفذ من خلال الشعر إلى حقيقة ابن الرومي، وحقيقة ابن الرومي غاية وهدف.

### حقيقة الحياة

المدرسة الثانية من مدارس النقد، نجد الناقد إذ يقرأ القطعة الأدبية المنقودة يريد أن ينفذ خلالها أيضاً لا ليكشف عن حقيقة مبدعها، بل للكشف عن حقيقة الحياة الاجتماعية التي أحاطت بالمبدع عند إبداعه مقطوعته الأدبية، ومرة أخرى نقول إن مثل هذه النظرية تجعل الأولوية لعلم الاجتماع، وأما الأدب، فوسيلة من الوسائل الموصلة إلى تلك الغاية، وتسمى هذه المدرسة النقدية بالمدرسة الاجتماعية، وخير مثل لها هو د. طه حسين في كتبه عن أبي العلاء، والمنتبي.

والمدرسة الثالثة، هي التي يسمونها مدرسة النقد التذوقي، لأن الناقد هنا عندما يجد نفسه قد تأثرت على نحو ما، بالقطعة المنقودة، فإنه يحاول أن يعبر عن نفسه تلك فينا تأثرت به، وكأنه أديب إلى جانب

وراءه فيسأل الناقد نفسه ما الطريقة التي ركبت بها هذه القطعة الأدبية بحيث أصابت الرضا عند المتلقي أو السخط. فهو يحلل القماشة اللفظية ذاتها ليرى كيف تشابكت أطرافها، وكيف اختيرت تلك الأطراف.. وإذا وفق في ذلك كله بمثابة من أخرج صميم الصفة التي تميز الأدب. إننا نعلم أن الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» قد قال قولته المشهورة عن الأدب، إن العبرة ليست بالفكرة المعروضة ولكن العبرة بطريقة عرضها، أما الأفكار والمعاني فهي ملقاة على قارعة الطريق.

إذا كان البحث عن «الكيفية» التي ركبت بها الألفاظ المختارة فذلك هو شأن هذا الاتجاه النقدي الرابع. الذي يلفت النظر هنا هو أنه يسمى الآن لدى الغرب «النقد الجديد» ونحن نعلم أن جديدهم هذا هو الأساس الذي بني عليه النقد الأدبي عند النقاد العرب جميعا وبغير استثناء تقريبا، وما عليك سوى مراجعة أي ناقد عربي قديم لنرى ماذا يصنع بموضوع النقد، وستراه قد وقف عند النص ليحلله تحليلًا دقيقًا لا يكاد يترك شاردة ولا واردة، وحتى الإعراب يدخل عنده في العملية النقدية، إننا لم نعهد أبداً عند أي ناقد عربي قديم بحثه عن نفسية القائل، أو الظروف الاجتماعية، ولا بد أن نضيف أن هناك شطرا أو جانباً لا يخطئه البصر من اعتمادهم على الذوق أيضاً إلى جانب التحليل العلمي للنص. وكان نقادنا الأقدمون أجدر أن نجعلهم نماذجنا التي نقيم

عليها حركتنا النقدية اليوم لنجئ خلفا خيرا سلف، ولكن هذا النوع من التحليل العلمي أمر يصعب على نقاد اليوم لأن ناقد اليوم يغلب أن يكون قليل الدراسة، وبالتالي فهو يفضل أن يلجأ إلى اتجاه لا يفضح ضحالة علمه، أي إلى نفسية المبدع، أو الظروف الاجتماعية، أو الجانب الذوقي وكلها طرق للهروب من مواجهة النص في تفصيلاته. ودليلنا على ذلك أن أسلافنا عرفوا شيئا اسمه «عمود الشعر» ليجعلوه بمثابة ميزان يلجئون إليه عند التفصيلات التي يطلب منهم النظر إليها في العملية النقدية فجاء أبناء اليوم ورفعوا لواء الثورة على عمود الشعر، فإذا سألت أيا منهم.. «ما الذي يحتوي عليه ذلك العمود فيما تعلم أنت؟» أجاب إجابة محفوظة، هي أن الشعر عند السلف كان يستلزم الوزن والقافية، وذلك هو العمود الذي لم يخرج عنه شاعر قديم، ونحن نريد الخروج عليه حيث لا وزن ولا قافية. على حين أن عمود الشعر يحتوي على سبع نقاط تحدد الجوانب السبعة التي يحسن بالناقد أن يتعقبها فيما ينقده، نعم إن القافية والوزن اثنتان من تلك السبعة، ولكن بقيت صفات أخرى، منها ضرورة أن ينظر الناقد في المعنى، هل هو مما يخلد مع الناس أو هو من عوابر الأحداث التي تظهر اليوم وتختفي غدا. ثم ينظر في اللفظ، هل هو يصلح أن يكون لغة للشعر بما يحتوي عليه من قوة الإيحاء، أو أنه لفظ سطحي بلا أعماق، ثم ينظر في

قواعده وشروطه حتى لو كان المستور هو نفسه، أي المكتوم في ضلوعه من حب أو كراهية أو غير ذلك. وقد يكون الأديب روائياً فعندئذ تتجه موهبته نحو رؤية المحرك الخفي في نفوس الناس حين يتفاعلون بعضهم مع بعض في مسالك الحياة العملية على اختلافها، إذ ما الذي نجده في رواية أدبية إلا أن نجد مجموعة أفراد من الناس تتفاعل بأنماط من السلوك باختلاف المواقف، لكنها في الوقت نفسه أنماط تكشف عن حقائق الشخصيات التي جرى بينها ذلك التفاعل، وهكذا قل في أي درب من دروب الأدب الأخرى، فكلها معنى بحقيقة الإنسان الخافية لتظهرها.

على أننا يجب ألا يفوتنا بأن الأديب عندما يقوم بالكشف عن النواة الخفية في طبيعة الإنسان إنما يستهدف في ضميره أحد شيئين: فهو إما يستهدف الكشف لمجرد الكشف عن حقيقة ما تنتظر من يزيل عنها الستر لتتبدى للأذان والأعين، ويكون شأنه في ذلك شأن أي قناة ثقافية أخرى كالقلم أو المغامرة أو غيرهما، عندما يراد كشف الغطاء عن سر الكون، وفي هذا ما يكفي. وإما أن يستشعر الأديب في ضميره أن مهمته ليس مجرد أن يرفع الغطاء عما وراءه، بل هي تجاوز إلى التبشير بمستقبل يريده للإنسان، فيرسم أمامه - بما يكتبه - صورة لما ينبغي أن تكون عليه حياته، وهذان النوعان من الأدب قد يطلق عليهما أدب الصدى، وأديب المصباح. ففي

طريقة التركيب أو «النظم» التي بها انتظمت المفردات في بيت من الشعر.. على أي نحو قامت، وهنا أشير على الاقراء أن يطلع على ناقد واحد في كتاب واحد، وذلك هو عبدالقادر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة، ليرى كيف أنه استمسك بهذه النقطة الأخيرة، وهي طريقة نظم المفردات، وجعلها محور الحكم على القول البليغ.

## السر المكنون

وإن القول في النقد الأدبي لينفسح مجاله أمامنا بحيث لا ينتهي، لكننا مضطرون إلى الوقوف عند هذا الحد خاتمين القول بملاحظة نأسف لها وهي أن ساحتنا الأدبية أوشكت أن تخلو من ناقد يرتفع بالنقد حتى ليتحول على يديه إلى بحث فيه العلم الغزير وفيه منهج النظر الذي يتميز به العلماء. ذلك العمق العميق الذي تكمن فيه نواة الشخصية الإنسانية، ثم يتلو ذلك القدرة على التعبير عن ذلك الذي رآه خبيثاً بين الضلوع. ولتلاحظ هنا أن كلمة «تعبير» تحمل معنى «العبور» من الداخل إلى الخارج، فكأن الأديب بأدبه يعبر بالسر المكنون في شخصية الإنسان ليجاوز به حدود الخفاء كي يكون في علانية يراها من يستطيع أن يراها، وعندئذ تختلف صورة الأدب باختلاف نوع الموهبة عند الأديب. فقد يكون هذا الأديب شاعراً فيأتي كشفه لهذا السر مسكوباً في نظم من الكلمات له

الجزء المشترك العام بين جميع أفراد البشر مهما كان زمانهم ومكانهم. أما الأدب فيصنع العكس.. فهو يطرح من حسابه الجزء المشترك بين الجميع ليقع على الجزء الخاص بالفرد الواحد المعين، الذي هو مدار الحديث عند الأديب. فإذا كان مثلاً شاعراً يعبر عن حبه ليبين صيغة الحب على طبيعتها، فهو إنما يتقصى الظاهرة في جوفه ليجد ما يميز اللحظة المضيئة التي يحسها عن سائر لحظات حياته هو. فضلاً عن حياة غيره من الناس. أي هو يتصيد جوانب الفردانية التي تعزل هذه اللحظة المعينة عن مجرى الزمن كأنما تريد تجميدها لتثبت في الكلمات، بل إن مثل هذا الشاعر إذا عبر عن حبه في لحظة أخرى فقد يجد لمحات أخرى غير السابقة. والخلاصة أنه بينما العلم يسعى وراء القوانين العامة، نرى الأدب يسعى وراء السمات المميزة الخاصة المتفردة الفريدة التي لا تكرر لها لا من قبل، ولا من بعد. وثانياً يتميز الأدب عن العلم باللغة التي يستعملها كل منهما. فبينما العلم لا يقبل المصطلح المعين إلا إذا كان محدد المعنى، بحيث لا يدل المصطلح الواحد إلا على شيء واحد، وأن هذا الشيء الواحد نفسه لا يجوز أن يشار إليه إلا بذلك المصطلح الواحد، ومن هنا نجد المضمون العلمي، لا اختلاف عليه بين عالم وعالم مهما بعدت بينهما مسافة المكان أو فترات الزمان. على عكس الأدب، الذي يراد منه أن يستخدم ألفاظاً مكثفة

الحالة الأولى لا يريد الأديب إلا أن يضيء مصباحه الكاشف عن الحقائق المستورة فتتكشف ويزداد الناس بذلك خبرة لحقائق أنفسهم، ذلك أدب الصدى، وأما النوع الثاني فهو أدب المصباح الذي يضيء الطريق أمام الناس إذا ما أرادوا أن يغيروا من أنفسهم. إن الآية الكريمة التي تقول: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْيِرُ مَا يَقُومُ حَتَّى يَغْيِرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ تتضمن أن يكون هنالك بين القوم رجال يمكنهم أن يعينوا للناس حقائقهم الخافية، وأن يعينوا أيضاً الصورة المثلى، حيث يتضح الفرق وتبدأ عملية التغيير.

## ظواهر الوجود

هذا الذي ينبه قومه لحقائق أنفسهم هو الأديب خصوصاً إذا كان يملك أداة التعبير الجيد، لما يريد أن يقوله. ولا بد لنا في هذا المنعطف من حديثنا أن نقول كلمة شارحة تبين للقارئ الفوارق الأساسية التي تميز الأدب من العلم حتى لو كان هذا العلم من العلوم الإنسانية، التي موضوعها الإنسان. فأولاً: إذا كان الإنسان هو موضوع البحث العلمي كان في تناول الباحثين له مجرد ظاهرة من ظواهر الوجود نأخذ منها ما يمكن مشاهدته، أو إجراء التجارب عليه لنصوغ عنه آخر الأمر القوانين العلمية التي تحكمه، وإما إذا كان التناول «أدبياً» فالأمر يختلف اختلاف النقيض إلى النقيض، فالعلم يطرح من الفرد جوانب فرديته ليصل إلى



حي نباتاً أو حيواناً أو إنساناً، فما الذي يميز الحياة في الكائن الحي؟! الجواب أن ما يميزه هو ترابط الأجزاء ترابطاً يجعل من الكائن، كائناً واحداً فيستحيل أي جزء من أجزاء الكائن الحي أن يقوم وحده، دون أن يكون معه سائر الأجزاء يرغم ما يتخصص فيه كل عضو على حدة، فالعين ترى، ولكنها تريد الدم وتلك وظيفة القلب، والأكسجين، وتلك وظيفة الرئتين، وغير ذلك. وعلى هذا الأساس نفسه يقيم المبدع إبداعه على تركيبة يكون فيها هذا الترابط النسقي وهو ما يسمونه بالوحدة العضوية في الناتج الأدبي، أو الفني.

وفي هذا الموضع ننتقل إلى صميم موضوعنا، وهو النقد الأدبي وماذا يراد به؟ وفي ذلك أقول: افرض أن هنالك عملاً أدبياً قد طرح على الناس، قصيدة، رواية، رسالة، أو غير ذلك من التركيبات.. عند ذلك ستجد من يقرأوها وله كل الحق أن يكتفي بقراءتها إما راضياً عنها أو ساخطاً عليها بحسب ذوقه ومزاجه ولكن هناك قلة من الناس لا تقف عند هذا الحد لتستشعر في ملكاتها القدرة على تحليل الأسباب التي جعلت القراءة الأولى مثيرة للرضى أو للسخط فتكون هذه المحاولات نحو إيجاد علة الرضى أو النفور هي صميم العملية النقدية.. إلا أن لكل ناقد توجهاته، فهناك الناقد الذي يقرأ ما يقرأه، ليسأل نفسه: ترى هل استطعت؟

المحتوى، بمعنى أن اللفظة الواحدة تكون بمثابة وعاء اختزان خبرات كثيرة مما عناه ومارسه الناس في حياتهم على امتداد عصورهم، ولذلك فإن الشعر مثلاً يزداد جودة كلما ازداد ثراؤه من الإحياءات المختلفة، حتى لا يكون وقع الكلمة الشعرية مختلفاً عند سامعيها، فأنت إذا أوردت كلمة أم، أو شمس، أو ماء، أو حب.. لا يتوقع أن يتلقى الأشخاص المختلفون كل كلمة بما يتلقاه الآخرون لأن كلا منهم سيضع في الكلمة خبراته.. ولا نطيل في تبیان الفوارق بين لغة الأدب ولغة العلم فلعلها معلومة لكثير من القراء.

## كائن حي

إلا أننا لا نستطيع أن نترك هذا المكان دون أن نذكر أخص خصيصة تميز الأدب بل تميز كل فن من الفنون بحيث إذا غابت عنه فقد بطل أن يكون أدباً أو فناً.. وأن كاتب هذه السطور، ليعد هذه الخاصة أقوى مفتاح يعين القارئ لاسيما إذا كان ناقداً. على الحكم المبدئي على ناتج فني أو أدبي بين يديه إذا كان حقاً يستحق أن يكون فناً أو أدباً. وتلك الخاصة هي أن يكون لذلك الناتج «شكل» أو «تركيبة» أو «صورة» يركب عليها المعنى المقصود، دون أن يجيء ذلك المعنى على صورة مباشرة، لأن الفن أو الأدب طبيعته الأساسية هي نفسها طبيعة أي كائن

# علم اللغة النفسي

## بين

# اللغة والسلوك

د. خالد محمود جمعة

نتيجة انفعالات أو مؤثرات خارجية لها الأهمية الأولى في التأثير في تلوين التعبير بطابع يميز حالة الكاتب أو المتحدث، ولهذا عرفت اللسانيات الحديثة فرعاً مميزاً له اهتمامات جديدة ومناخ جديدة، عرفت فرعاً يعنى بمعالجة الصلات القائمة بين علم اللغة وعلم النفس من خلال تحليل عينات لغوية انطلاقاً من طريقة التعبير ومنطقية البناء اللغوي.

وهذا البحث المتواضع يرمي بداية إلى تقديم فكرة عن آراء ومواقف تدخل في هذا الميدان، ويمكن أن تجمع تحت عنوان «اللسانيات النفسية»، على الرغم من وجود

لا تقف الدراسات اللسانية الحديثة عند البحث في اللغة من حيث آلية بنائها، والعلاقات الداخلية بين مكوناتها، ولا تقف عند حد دراسة وظائف كل عنصر من عناصرها بدءاً من الأصوات وانتهاء بالنصوص، إنما ثمة حالات خارجة عن اللغة لا بد من مراعاتها والتوقف عندها.

واللغة ليست مجرد رموز وإشارات تنحصر مهمتها في أداء وظيفة دلالية تواصلية فقط، إنما هي تعبير عن ردود أفعال مناسبة على إثارات يواجهها الكاتب أو المتكلم

الرسائل مؤشرات سلوكية، ومؤشرات إلى سمات الأفراد والفئات الذين يختارونها.

- ويصوغ النماذج والنظريات الخاصة التي تشتمل على النظريات النفسية والوصف اللساني التطبيقي، ونظرية المعلوماتية، ونماذج الاحتمالات النظرية، وعلم المقادير، لأنه يتضمن صياغات رياضية ومنطقية.

وإنه يحظى بنصيب كبير من اهتمام اللغويين على الرغم من استناده إلى علم النفس في بعض توجهاته، لأنه يدرس السلوك اللغوي بصورة المختلفة في الكلام حسب فهم «سوسيور» للكلام وأشكاله ونماذجه، ومن أبرز القضايا التي يتعرض لها في هذا الباب:

- التأقلم / التكيف.
- التعلم.
- اكتساب اللغة (Keller اكتساب اللغة ص 14).
- التلقي.
- علاج المظاهر غير السليمة فيه (David Cohen علاج الأمراض اللغوية 195 - 199).
- كيفية الكلام والتلقي من حيث آلية نشأتها.

لم تلق هذه المسائل اهتماما كبيرا في اللسانيات العامة في البداية على الرغم من أهميتها وعلى الرغم من أن بعضها قد شكل موضوعاً ذا شأن في الدراسات اللغوية المعاصرة كقضية «اكتساب اللغة»، لأن اهتمام عالم النفس بالقضايا اللغوية أكي صرف، وإن حدث وأن ألزم نفسه باستخدام

دراسات أدبية وفنية تتناول موضوعاً قريباً من اهتمام هذا العلم وبخاصة في باب «السؤال عما في داخل الكاتب أو الشاعر» من شعور يؤثر في طبيعة التركيب اللغوي وتشكيله من قريب أو بعيد، كيف لا وإحساس المرسل هو المحرك الأول لكتابة النص الفني نثراً أو شعراً.

وفيما يلي سأحاول تقديم فكرة عن علم اللغة النفسي مركزاً على العلاقة المؤكدة بين الحالة النفسية التي يعيشها المنتج اللغوي وسلوكه اللغوي من حيث الإشارة إلى اللغة التي ينتجها.

## علم اللغة النفسي والسلوك اللغوي:

إن تحليل السلوك اللغوي يؤدي بالضرورة إلى دراسة ما بين البنية اللغوية والفعالية المعرفية من علاقة، والسؤال عما لو كانت البنية اللغوية بكل ما فيها من عناصر قادرة على أن تكون نموذجاً لعرض الصيغ الأساسية في اللغة، أو كانت صورتها التنظيمية قادرة على أن تعكس التنظيم الإجرائي للفكرة المراد نقلها. ودراسة هذه العلاقات على نحو منظم هي من مهام علم اللغة النفسي الذي:

- يعد التخاطب البشري مجموعة من السلوكيات الخاصة التي تحدد شروط استعمال الأنظمة الرمزية ولاسيما اللغة.

- ويحلل العلاقات بين الرسائل ومادتها، لأن خصائص مواد هذه

الوصف اللغوي في أثناء دراسته للسلوك اللغوي، فلن يكون التزامه في دراسته لأشكال السلوك المتصلة به بالعلامات اللغوية فقط.

ومن هنا جاءت محاولات كثير من المدارس لتعريف الصلات القائمة بين اللغة التي يستعملها الإنسان أداة للتواصل الاجتماعي في حياته وبين أشكال السلوك الذهنية والوجدانية، ورأى بعضهم أن اللغة المكتسبة ببنائها وتراكيبها تعكس الصور الفكرية (الذهنية) لسلوك الشخص، وهذا ما دفع فورف إلى افتراض: «أن تراكيب لغة الشخص المتحدث تكشف عن طريقته في الفهم وكيفية تنظيمه لواقع الخارجي» Greenberg، رأى اللسانيات النفسية 1963 ص 249، وجعل المدرسة الوضعية في فيينا ترى أن اللغة تسهم في التوصل إلى الحقيقة، لأنها أداة العمل العلمي، وجعل آخرين يرون أن علم النفس المعاصر لا يحتاج إلى الارتباط بالذكاء أو الفكر واللغة بدليل:

- إن كثيرا من الدراسات التي أجريت على أطفال صم - بكم ممن هم في سن ما قبل المدرسة، وممن اتصالهم بالعالم الخارجي عموما محدود جدا - بينت أن بحوزة هذه الشريحة من الأطفال ذكاء عمليا، وفكرا تصوريا محدودا، وفكرا بل لغة (Furth الفكر من غير لغة 1966).

- اعتقاد فئة أخرى من العلماء أن سلوكيات الصم - البكم من الأطفال والبالغين هي السبيل إلى التأكد من صحة أي نظرية تتصل بالفعاليات المعرفية وتستعمل اللغة متغيرا.

- واعتقاد كثير من المدارس أن بنية اللغة المكتسبة بتركيبها هي التي تحدد أساليب الفرد الفكرية من خلال إشارتها إلى الصلات القائمة بين السلوكيات الفكرية والعاطفية لدى الفرد العاقل وبين اللغة التي يستعملها في حياته الاجتماعية.

- اشتراط «فورف» فرضيا أن بنى اللغة التي يتحدث بها الفرد هي التي تبرز طريقة هذا الفرد في فهم الواقع وتنظيمه.

- اعتقاد الوضعيين المنطقيين في مدرسة فيينا أن اللغة تسهم في العثور على الحقيقة حين تعد اللغة من مكونات العمل العلمي وحين نخضعها لنقد منطقي منظم.

هذه المواقف جميعها تتطابق مع مطالب السلوكيين الأول الذين وصفوا السلوك من خلال ألفاظ الخصائص الملحوظة والمميزة فيه، وتتطابق مع آراء «همبولدت» في اللسانيات العصبية الذي أكد اتضاح الفروق بين أجزاء الواقع بالنظر إلى الانتماء اللغوي للمتحدث، وأما «بياجيه» فقد وجد أن اللغة شرط أساسي لأداء أي عمل فكري حتى ولو لم تكن وحدها كافية لأداء هذا الدور.

فسحب طفل في مرحلة ما قبل اكتساب اللغة لغطاء الطاولة لبلوغ شيء بعيد عنه تعبير عن ارتباط سلوكه بهدف، وتعبير عن قدرته على التصرف ضمن مجموعة من السلوكيات العامة المخزونة ذات الطابع المنطقي التي يتوصل عالم النفس إليها استقراء، ويجد فيها فائدة



مباشرة للسلوك اللغوي المستقبلي لكونها تمهد السبيل أمام استعمال الوسائل اللغوية للإعراب عنها.

فالطفل الذي يقدر على إعادة الإرشادات والتوجيهات اللغوية مثلاً يبقى زمناً غير قادر على سوقها، ويظل يشعر في تعامله اللغوي غير اليومي في الرياضيات وغيرها من العلوم التجريدية أنه بحاجة إلى تراكيب منطقية مجردة، ولا تسد حاجته هذه بتحويل التراكيب الموجودة في اللغة الطبيعية مباشرة إلى هذا المجال، بل تسد من خلال تنمية فكره وتهذيب قدرته على الحكم على الأشياء استناداً إلى ظروف الاتصال واستناداً إلى تصحيحات الأخطاء (piaget: قضايا علم اللغة النفسي)، ولهذا يقال إن نشأة اللغة والفكر قليلاً ما ترتبط بمسبب وتتساوى في تشكيل الوظيفة الرمزية، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية اكتساب اللغة والتعلم. كما يرى علماء النفس - وفي هذا تأكيد للدور السائد الذي تقوم به نظريات التعلم المستمدة من النماذج السلوكية من نمط: منبه - رد فعل: stimulus response.

وحين أسس «سكينر» نظريته عن السلوك اللغوي اعتمد على مفاهيم محددة مثل: (تعزيز رد الفعل الجديد)، (المنبه المميز). (المنبه الوحيد الذي يقبل بوصفه مفهوماً معززاً أثناء التجارب)، وتتميز «سكينر» بين السلوكيات اللغوية وغير اللغوية هو ما أثار هذه المفاهيم التي برزت لديه في أثناء وصفه للسلوكيات غير

اللغوية، واتخذها منطلقاً حين رأى أن رد الفعل اللغوي يعزز بتأثيره في الآخرين، ومن كون السلوك غير اللغوي يؤثر في وسطه المادي بشكل غير مباشر، وأن أي تصور بهذا الشكل يفسح السبيل أمام بناء مسلمة تستند إلى احتمالات:

- تناسب اختيار الإثارة التي يرد عليها وسط كثير من الإثارات المثارة في وقت واحد.

- وتناسب اختيار رد فعل واحد من

بين ردود الفعل المحتملة جميعها. فالموضوع هنا متعلق إذاً بـ «نماذج الاحتمال» التي تطبق على التعلم بعامة، وعلى التعلم اللغوي بخاصة، وعمليات التكيف، وعمليات اكتساب رد فعل لغوي، أو اكتساب رد سلوكي على إثارة موقفية عن طريق المعززات - تكتفي على ما يبدو بشرح اكتساب القدرة على اكتساب التسمية ولا تكفي لشرح العملية المعقدة للإنتاج اللغوي الفاعل للكلمة المنطوقة.

وبناء على علم نفس الطفولة وعلم الأصول التكويني يتبين أن ظهور المقابلات الدلالية لدى الطفل مميز لقدرته على تشكيل أصناف محددة من الأشياء المستعملة، وبناء على نظريات النمو يتبين أيضاً أن اكتساب النحو قد لا يشرح من خلال الأخذ بطريقة التجربة والخطأ التي يتطلبها التكيف على الرغم من عدم تناقض شروح هذه الطريقة مع نظرية التعلم. أما النظريات التي تسعى إلى إيجاد حل وسط فتسعى إلى إكمال نموذج «مثير/ رد فعل» عن طريق شرح ظواهر تتكون من أنواع مختلفة من



خلال موازنة التواترات المتداعية مع التواترات الموجودة، وعليه تشتمل دراسات الربط الدلالي عن طريق التداعي اللغوي على ظواهر التعميم أكثر من اشتغال الاشتقاق الدلالي عليها، وتمهد السبيل أمام احتمالات رسم نظرية فرعية عن السلوك اللغوي.

وبالإضافة إلى الطرق السابقة ثمة سبيل آخر يستعمل لدراسة الدلالة أحياناً وذلك بوضع مرجع عرفي مصطنع واعتبار كل العناصر التي يحضرها المجرب مراجع Referenten ومستندات للعناصر اللغوية.

هكذا تبدو المستويات الثلاثة الوجدانية والقرنية والمرجعية المشار إليها مترابطة كل الارتباط في اللسانيات النفسية.

#### علم اللغة النفسي والكليات:

اللغة بالنسبة إلى عالم النفس سلوك، يعني بها بوصفها ظاهرة بشرية عامة، ويدرس تعاريفها العامة، ويفترض وحدة السلوك اللغوي وغير اللغوي لتحقيق هدفه هذا، ويسعى إلى إرجاع الاختلاف في أداءات هذه اللغة إلى اختلاف الرغبات والمبادئ العامة.

وبهذا المعنى يكون رسم نظرية عن كليات اللغة جزءاً من فعاليات البحث اللساني - النفسي الهادف إلى الكشف عن الرغبات والخصائص المفترض اشتراك كل لغة طبيعية فيها من غير إغفال لخصوصيات الأنظمة اللغوية المفردة، وهذا المنهج الذي يرمي إلى

- القوّة يعرض بالزواج قوي/ضعيف.  
- الحركة/النشاط بعرض الزوج سريع/بطيء.

وعلى الرغم من أن هذه العوامل جميعها تتضمن المكونات الوجدانية للدلالة تظل هذه الطريقة غير كافية بالطبع لشرح مجموع الظواهر النفسية المتضمنة في هذا المفهوم، وأي تعميم دلالي مطور بهذا الشكل لا يعد تعميماً نوعياً بخصوص الوظيفة اللغوية الرمزية من الوجهة اللسانية، لأنه بالإمكان وصف رد الأفراد على المثيرات اللغوية بالطريقة نفسها أيضاً.

وعلى الرغم من عدم إمكانية اشتقاق هاتين الظاهرتين من بعضهما اشتقاقاً كاملاً فقد نشأ بين الاشتقاق الدلالي وآلية الربط اللغوي في الأعمال التطبيقية علاقات خاصة.

وتنشأ ظاهرة التداعي اللغوي في العادة من خلال الربط العفوي بين كلمتين أو أكثر بإعطاء الفرد «كلمة منبهة» ثم سؤاله عن الكلمات أو الكلمة التي تخطر في ذهنه (لتكون رداً على المنبه)، بهذه الآلية يتم رسم الروابط المنطقية والنحوية والدلالية بين (الكلمة المنبه) و(الرد اللغوي المتداعي) وبهذه الطريقة تشرح البنى التراتبية للردود.

فالربط الدلالي بين كلمتي المنبه والرد يصلح أن يكون نوعاً من القياس الدلالي وذلك من خلال قراءة الردود المشتركة بين عدة منبهات، ويمكن أن يجيز شرح البعد النفسي لأنواع العناصر اللغوية المستعملة من

أي سلوك.

والكليات المؤلفة لا تختلف في وضعها عن الفرضيات المقطعية التي يمكن التثبت من صحتها عن طريق السلوك النوعي، وكمثال على هذه الفرضيات نسوق:

- فرضية «رمزية الأصوات» التي تثبت انطلاقاً من تطابق الوقع النطقي أو السمعي الذي يثيره المتكلم أو السامع مع الأصوات حيث تتحول العناصر الصوتية جزئياً إلى حاملة معلومات دلالية كالقوة والضعف والوضوح والغموض والحجم، ولهذا عدّ الرواة في معظم لغات العالم (I) صائناً قصيراً حاداً (spitze) وشبه مغلق وعدوا (O) مدوراً (rund) وخفيفاً (mild).

إن شرح ظاهرة من هذا القبيل يدخل من الناحية العملية في الميكانيكية النفسية ل نطق الأصوات فتمنح هذه الميكانيكية الأصوات أهمية خاصة في المساهمة في البناء الدلالي.

- وأما فرضية كلية الآليات الدلالية في علم الدلالة فقد اختبرت وروجعت عن طريق الاشتقاق الدلالي، وبيّنت التجارب الكثيرة المجراة على رواة من لغات متعددة أن عوامل الاشتقاق الدلالي الرئيسية واحدة عندهم.

ومن المهم في الختام الإشارة إلى أربعة أسس لغوية نفسية نوعية وعامة يمكن أن تستمد من أي تصور من هذا القبيل عن الكليات، وهي:

١- النظام اللغوي مثالا على أي نظام سلوكي تابع في تطوره لمبدأ التمايز التصاعدي:

الكشف عن الرغبات ويسعى إلى تحديد الكليات وتحديد ما قد يكاد يكون مشتركا وعاما ويحاول وضع نظرية الكليات قد يأخذ طابعا إحصائيا، لأن الإحصاء قد يمكن عالم النفس من التأكد من ملاحظاته والتثبت منها (Greenberg)، 1963، ص 58-90.

- فعد اللغة سلوكا، وافترض وحدة هذا السلوك، وإرجاع الاختلاف في أدائها إلى اختلاف الرغبات والقوانين رؤى ثلاث ساهمت مساهمة فاعلة في وضع كليات نوعية في النحو والصرف وعلم الأصوات ك:

- الكليات التزامنية.

- والكليات النوعية بالنسبة إلى المتغيرات التاريخية.

- كليات اكتساب اللغة ونمها واستعمالها (الكلام).

وخير مثال على الإجراء النظري المؤدي إلى الكليات نظرية «تشومسكي» التي حاول فيها إثبات أهمية الكليات اللغوية حين افترض أن القدرة على تعميم القواعد الملحوظة في كلام الآخرين وتطبيقها على لغة الطفل هي قدرة فطرية ملازمة للذكاء البشري بعيدة عن أي خبرة.

وإذا سلّمنا بالطبيعة النفسية لنظرية «تشومسكي» بدا لنا أن عالم النفس أقل تحفظا في الأخذ بها من اللغوي، لأن الأول يراعي طبيعة المتغيرات التي أظهرها «تشومسكي» في نظريته، ويرى أن قيمة فرضياته مرهونة بمصادقية النظريات التي تطالب بكفاءة فطرية للفرد لاكتساب



بربطها بعينة قد استمدت منها (Frangois، المعلومة ص 111) فأدى هذا الإجراء إلى تجارب كثيرة في اللسانيات النفسية عن طريق ما يسمى بالمنهج التقريبي Approximation الذي يرمي إلى دراسة احتمال اختيار وحدة (ن+1) تابعة لتتابع وحدات موضوعه قبل (ن).

وفيه يعطى الشخص وحدة لغوية أو أكثر (كلمات، وحدات صوتية...) ثم يرجى بإضافة التالي، والتتابع الذي يتولد عن هذه الطريقة وبعده رويدا رويدا عن الوحدة اللغوية الأولى يبلغ للشخص التالي وهكذا دواليك، وفي النهاية يعاد التتابع بالكامل (إعطاء شخص وحدة - إلحاق ما يلي - يعطى لثالث...).

فبإعطاء تركيب لغوي يتكون من أربعة عناصر ثم ترك المتعلم يختار الخامس يتوصل إلى تراكيب يمكن مقارنتها بتراكيب من اللغة الطبيعية، كما أن إعطاءه تركيبا من أربعة عناصر يتطلب منه إكمال الأول والإكمال هذا تابع لدرجة تعلم الفرد، وبالطريقة نفسها يعطى أيضا نصا فيه نقص ليكملة من اختياراته اللغوية التي تخضع لأساسي الصنف النحوي للكلمة الناقصة والسياق.

هذه الآلية الاختيارية حسب مبدأ التقريب قد توصل إلى نتائج مقبولة نسبيا لكونها ذات طبيعة حسابية تعتمد على مبدأ الاقتصاد في اللغة (Madonia الاقتصاد في اللغة 1963، ص 55).

3- إن تكرار عنصر لغوي أكثر من غيره وتثبيت هذا التكرار على الرغم

قاعدة عامة، مدرسة «بياجية» هي الجهة المرجعية في إثباتها (Apostel/Morf) قضايا علم اللغة النفسي 1963 ص 51 - 61، وقانون «جاكبسون» اللغوي الثابت (كيللر ص 14) هو السبيل إلى تعزيزها بثلاثة إجراءات في وقت واحد:

- شرح التنظيم التطوري لنمو النظام التصويتي لدى الطفل.

- وشرح تراتب التقابلات التصويتية الملحوظة عنده.

- وشرح الأضرار التصويتية في حال الحبسة.

ويرى أن قواعد ظهور التقابل الصوتي مناسبة لتراتب هذه التقابلات في اللغة، وعاملة في ترتيب معكوس مغياها من الحبسة، وعلى الرغم من وجود شواذات كثيرة إن في لغة الطفل أو في اللغات الخاصة، إلا أن قانونه الثابت هذا مؤثر في المنهج النفسي للدراسات التي تجري على وظائف السلوكيات غير اللغوية وتطورها ومتطابق مع قانونه عن العلاج النفسي للاضطرابات الذهنية الذي رأى فيه أن أحدث المكتسبات وأعقدها هي أول ما يضيع.

2- الوحدات اللغوية في المستويات كلها منظمة حسب تواترها:

علم النفس معني بدراسة نزوع الكائن الحي إلى التكيف مع قوانين الاحتمال، والوحدات اللغوية تنجح في توزيعها إلى الوظيفة الزبغية، لأن قانون «زبغا» (Grunig) اللسانيات الكمية ص 164) للنظرية المعلوماتية قد أجاز تفكيك حجم المعلومات التي تنفيذها وحدة وظيفية (ما) وذلك

الخاصة للاتصال حسب مفهوم نظرية التعلم.

فمنظرو الكليات يضعون في البداية ثوابت كلية ليرجعوا إليها، أو ليثبتوا وجودها في لغات كثيرة، وهذا عمل بدهي لأن إجراء التحليلات في لغات ذات بنية تركيبية مختلفة جدا لا يعني أننا أصبحنا قادرين على وصف اللغات الموجودة في العالم جميعا، كيف لا والتوصيفات اللسانية مازال فيها شيء من ذاتية اللساني الذي يشعر أنه يرجع ما لا يعرفه إلى ما يعرفه.

والكليات الوحيدة التي يقبلها اللساني هي تلك التي تستخلص من تعريف اللغة نفسها من حيث شموليته وانتشاره أو محدوديته، ولدى افتراض اللغة أداة تفاهم ذات طبيعة صوتية بسيطة، وأخذ ظاهرة الاقتصاد بعين النظر عندها يمكن قبول الكليات المتوصل إليها من هذين الافتراضين بوصفها نزعات فقط، وعندما يجب إعطاء الحرية الكاملة للإمكانات اللغوية المكتشفة أو التي يمكن اكتشافها في اللغات القديمة والمستقبلية.

أما نظرة عالم النفس هنا فمختلفة لا من خلال المنظور السابق فقط بل في كل ما يخص اللغة، لأن منطلقة فرضيات يتحقق من صحتها من خلال تجارب متعددة تدحض فرضيته الأصلية أو تؤيدها، ويضع لنفسه حدودا، وإجراؤها هذا مرتبط كل الارتباط بطبيعة علم النفس والتجريب النفسي.

فإن كانت اللغة هي موضع

من ثراء اللغة بعناصرها يصطلح عليه وظيفيا بالنظام التعويضي الذي يختلف من نظام لغوي إلى آخر، وأنظمة التعويض موجودة في السلوكيات الفردية والسلوكيات اللغوية الحقيقية على حد سواء، فإذا ما عد تنافر مواضع النبر المميزة، وتنافر الكم الصوتي بناء على الثوابت أو شواذاتها نظاما تعويزيا يظل هذا الإجراء إجماليا، وذلك لوجود تعويض صوتي وتركيبى ولفظي وأي اضطراب في هذا التعويض شبيه باضطراب نقطة التوازن.

ولعله من المفيد أن يشار هنا إلى دراسة باول باسي Paul Passy التي لاحظ فيها التوازن بين الاقتصاد والمبالغة (مادونيا ص 61) وأكد عدم تطابق حاجات المتكلم والسامع في الحوار، إذ إن السامع يجب أن يتسلح بالإسهاب (فرانسوا الإسهاب ص 246) كي لا يبذل جهدا كبيرا لفهم الخبر، وأما المتكلم فيحاول تقليل طاقته وذلك من خلال تجنب الإطناب لتعلق الأمر بالاقتصاد.

4- تفعيل الدور التوضيحي لظواهر التعلم في الفعل اللغوي، والمطالبة بإرجاع نواظم التغييرات اللغوية تتم بالتوازن مع مراحل التعلم الفردي، لأن شروط التعلم النابعة عن حالة البناء اللغوي في وقت معين، والإنتاج اللغوي لآلاف الأفراد في هذه الظروف هي التي تحدد التغيرات التعااقبية.

وهذا الأساس الرابع وما يتضمنه من دعوات يمثل النتائج الاجتماعية

فالفرد في الجماعة اللغوية الواحدة أيا كانت هذه الجماعة، وأيا كانت لغتها، يتحدث عن أفكار، ويتبادل المصالح، ويعبر عن أحاسيس، ويقبل ويرضى، يغضب ويفرح، يبدي ارتياحا أو يتأفف.. جملة من العوامل المهمة والبارزة استطاع علماء اللغة منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر أن ينتبهوا إليها، لما لها دور مؤثر في مسار الأداء اللغوي كتابة أو نطقا.

وفي بحثنا هذا حاولنا أن نلقي الضوء على تحديد هذا العلم من حيث الإشارة إلى مهامه الأساسية كتحليل التخاطب اللغوي بوصفه سلوكا بشريا، ودراسة العلاقات القائمة بين الرسائل المتبادلة بين طرفي الاتصال لما للعامل النفسي من أثر في مسار هذا التبادل، ومن ثم صوغ افتراضات ونظريات تحدد بموجبها - وعلى نحو تقريبي - أسس السلوك اللغوي النفسي، كما حاولنا أن نشير إلى منهج هذا المستوى اللساني الفرعي، وإلى أبرز القضايا التي يتعرض لها، وكيف وقف العلماء من هذا العلم، وكيف تشعبت الآراء وتباينت المواقف، فمن راعب في فصل الدراسة اللغوية عن أي عوامل أخرى، ومن راعب في البحث فيها من خلال المؤثرات الخارجية المحيطة باللغة سواء ما كان منها داخليا في نفس الراوي اللغوي أو خارجه كالعوامل التكوينية والفكرية والعقدية والسياسية والحضارية.

وجهدنا في هذا العمل انصب بالدرجة الأولى على إظهار العلاقة

الدراسة عند اللساني بوصفها نظاما مستقبلاً ومترابا، وإن كان سلوك الكائن البشري المستدل عليه باللغة يظل ضمن دائرة عالم النفس، فلا يستبعد أن يتكامل العلمان وأن يكون كل منهما مصدر إثراء للآخر وذلك باحتكاكهما وتداخلهما.

## الخاتمة:

من خلال البحث الدقيق في علاقة علم اللغة النفسي بعلم النفس، ومن خلال تتبع المواقع التي يتم فيها التقاطع بينهما، ومن خلال تتبع أصول هذه العلاقات وبداياتها، يمكن القول إن البحث اللغوي في بداياته كان تاريخيا خالصا، لأن الهدف منه كان معرفة كل ما يرتبط باللغة بناء وأداء، معيارا ونظاما، نظاما وتقعيدا، إلا أن تطور العمل في اللغة ورتبط هذا العمل اللغوي بعلم آخر لها صلة مباشرة باللغة من قريب أو بعيد، ونظرة العلماء إلى علم اللغة بوصفه علما يجب أن يكون ذا علاقة خاصة بالعلوم المجاورة كما رأى رائد اللسانيات الحديثة العالم السويسري سوسنيور قد جعل علماء اللغة يبحثون عن القضايا الأساسية ذات الصلة المباشرة باللغة انطلاقا من الراوي اللغوي الكفاء متحدثا كان أو كاتباً، قاصا كان أو شاعرا، مثقفا كان أو عاديا، فكانت النتيجة أن هذه اللغة التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية وفي كتاباته وفي أحاديثه العادية والرسمية مشتملة على عدة عوامل كامنة في داخل هذا الراوي.

مستويين توقفنا عندهما المذهب السلوكي من حيث ربطه المباشر بين السلوك اللغوي والسلوك الذاتي لما بينهما من صلة من حيث الحديث عن «المثير وما ارتبط به من رد فعل»، أما المواقف الأخرى كالبنوية والتحويلية فقد عرضنا لها محللين حيناً، منتقدين أخرى، مقارنين ثالثاً، ومحاولين عرض بعض النتائج في باب الكليات وعلاقتها بالسلوك اللغوي والنفسي حيناً رابعاً.

ومهما يكن فالبحث في اللسانيات النفسية وأبعادها مستوى واسع جداً، ولا يمكن لبحث متواضع من هذا القبيل أن يفيد حقه، إلا أنني كنت حريصاً كل الحرص على تقديم صورة عن آلية العلاقة بين علم اللغة من ناحية وعلم النفس من ناحية أخرى وصولاً إلى علم جديد هو «اللسانيات النفسية». هذه كلمات حاولت أن أختتم بها بحثي مدركاً أن الكمال لله وحده، وأني بشر أخطئ وأصيب، أمل أن أكون قد وقفت فيما عرضت، والله أسأل التوفيق.

الوثيقة بين اللسانيات (بوصفها مصطلحاً جديداً لعلم اللغة) وعلم النفس، وتبين لنا من خلال ثنايا البحث أن محاولات الربط بينهما كانت بارزة في معظم التيارات لما للجانب النفسي عند المتحدث والكاتب من أهمية من حيث تأثيرها في لغته، وكان هناك شبه اتفاق في الموضوعات ذات الصلة بهذا العلم الجامع بين العلمين (علم اللغة + علم النفس) كإكتساب اللغة والتلقي والفهم والإنتاج والتعلم والتعليم وآليات إكتساب اللغة والبحث في الآفات والعيوب النطقية ذات الصلة بالأسباب النفسية.

فالبحوث التي كتبت في العالم وما زالت قيد الإنجاز تنصب جميعها على دراسة العلاقة الوثيقة لهذه الأداة العجيبة اللغة إنتاجاً وتلقياً بالحالة النفسية للمنتج اللغوي، وفي بحثنا هذا حاولنا أن نلقي نظرة إلى هذا البعد من خلال تسليط الضوء على رؤى ومذاهب مختلفة توليدية وسلوكية وبنوية وتحويلية، وأهم



## سلطة القارئ

# في الأدب

بقلم: محمد عزام

ثلاثة مناهج نقدية اهتمت بالقارئ والقراءة: (البنوية) الفرنسية التي نادى ممثلها رولان بارت بموت الكاتب، وأعلن ولادة القارئ الذي يصنع معنى النص. و(نظرية التلقي) عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس، ممن نادوا بجماليات القراءة، وألياتها، وعلى رأسهم ياوس، وآيزر. و(التفكيكية) التي قالت بتعدد القراءات، حسب القراء حتى يمكن القول إن كل قراءة تختلف عن سابقتها.

وسنعرض في هذا الفصل جهود النقد البنوي في القراءة والتلقي، وفي الفصل الذي يليه جهود النقاد الألمان في جماليات التلقي.

■ القارئ يستقبل النص لينعشه في حياة جديدة

■ المتلقي يؤثر بدوره على العمل الأدبي!

■ أدباء وفنانون عانوا من سوء الفهم والإهمال

## ١. غياب الكاتب؛

أعلن الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت في عام 1968 في مقاله (موت الكاتب) أن الكتابة هي نقض لكل صوت، دافعا المؤلف إلى الموت، حين يقطع الصلة بينه وبين نصه الإبداعي. ومن هنا تبدأ

(الكتابة) التي يسميها بارت (النصوصية)، بناء على أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف.

إن (المؤلف) شخص حديث جاء تاريخيا بعد (الراوي)، وهو من نتاج مجتمعنا الحديث الذي خرج من القرن الوسطى معضدا بالتجريبية الانجليزية، والعقلانية الفرنسية،

والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح. فعقد المذهب والوضعي أهمية عظمى على (شخصية) المؤلف، باعتبار هذا المذهب هو خلاصة

الإيديولوجيا الرأسمالية. فهيمن (المؤلف) على كتب التاريخ الأدبي، والسير، وحوارات المجلات، وحتى على الأدباء الذين حرصوا على أن يصلوا، في مذكراتهم، بين شخصياتهم وأعمالهم الأدبية. ومن

هنا تركيز الأدب في الثقافة المألوفة على المؤلف وشخصيته، وتاريخه، وأهوائه. كما لا يزال (المؤلف) قوام النقد، فيقال مثلا: إن عمل بودلير يمثل يمثل إخفاق بودلير، وإن عمل فان غوغ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته. وهكذا فإن البحث عن

تفسير للعمل الأدبي يتجه دائما إلى الشخص الذي أنتجه.

ويرى بارت أنه على الرغم من أن امبراطورية المؤلف لاتزال عظيمة السطوة، فإن بعض الكتاب قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها، فقد كان مالا رمية مثلا هو أول من رأى وتنبأ بضرورة وضع اللغة مكان ذاك الذي اعتبر حتى هذا

الوقت مالكا لها. ذلك أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف، وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس

(الأنا)، وفيها تنجز الكلام.. ويخفف فاليري من حدة نظرية مالارميه، لأنه كان مرتبكا داخل سيكولوجية الأنا، ولأن ذوقه الكلاسيكي كان يدعو إلى دروس البلاغة، فإنه كان يتوقف عن

## ■ النص وجود مبهم وحكم معلق لا يتحقق وجوده إلا بالقارئ

## ■ «هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتداد الحدث الأدبي ودراساته»

صغيرا في الطرف الثاني من المشهد الأدبي، وأصبح (النص) يصنع ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائبا عنه. وإذا كان (المؤلف) قديما يقف من كتابه مؤلف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجودا، فإن الأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه، وما كان ذلك كذلك إلا لأن النص لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته. وهكذا دفن (الناسخ) الحديث (المؤلف).

### فك رموز النص

ويرى بارت أن (النص) لم يعد سطرا من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا، لأن النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، ولأنه مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة، تتداخل كل مع بعضها بعضا في حوار ومحاكاة وتعارض. وتتجمع هذه التعددية ليس في الكاتب، وإنما في (القارئ) الذي حل محل (الكاتب)، ولكن ما إن تم إبعاد (الكاتب) حتى أصبح الزعم بـ (فك رموز) النص زعما دون فائدة، مثلما كانت نسبة النص إلى مؤلفه. وهذا يعني أننا نفرض على النص أن يتوقف، كنا يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة.. بينما المطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة، لا أن نخترقه. والكتابة

الدوران، شاكا في المؤلف، وساخرا منه، ومركزا على الطبيعة اللسانية لنشاطه. وقد طالب في كتاباته النثرية بمراعاة الشرط اللفظي الأساسي للأدب، والذي يرى أن أي لجوء إلى داخلية الكاتب إنما هو خرافة محضة. وتعهد بروست جهارا، على الرغم من السمة النفسانية الظاهرة، لما يسمى «تحليلاته»، أن يشوش علاقة الكاتب بشخصياته تشويشا حادا، فهو يجعل من الراوي، ليس ذاك الذي رأى أو شعر، ولا ذلك الذي يكتب، وإنما ذلك الذي سيكتب.

ونقف أخيرا عند السيريلية، في مرحلة ما قبل الحداثة، فنرى أنها ما كانت لتقوى على منح اللغة مكانا رئيسيا في الأدب، لولا أنها نزعته هالة القداسة عن المؤلف، ورأت في اللغة نظاما. وعلى الرغم من أن السيريلية هدفت إلى تدمير القوانين والأنظمة، فإنها زلزلت هذه القوانين، وأوكلت إلى اليد مهمة الكتابة بسرعة قصوى، لكي تكتب ما يجله الرأس نفسه، وهذه هي (الكتابة الآلية) التي دعت إليها، كما دعت إلى (الكتابة الجماعية).

بيد أن بارت يرى أن هذه الأمور جميعا قد أصبحت بالية، وأن اللسانيات قد قدم أداة تحليل نفيسة لتدمير الأدب، وأوضحت أن التعبير سيرورة فارغة تعمل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ بشخص المخاطبين. فالمؤلف، لسانيا، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، واللغة تعرف (الفاعل) وليس (الشخص). وهكذا أصبح (المؤلف) اليوم تمثالا

تصنع المعنى باستمرار، ولكن من أجل تبخيرها، ولكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.

وبهذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل بارت منافسه / الكاتب، ليستأثر بحب معشوقه / النص، فيلتذ به. وينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجو للعاشق ليمارس حبه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحدا، وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه إلى علاقة ناسخ ومنسوخ، أي أن المؤلف لم يعد يكتب عمله، وإنما هو ينسخه بيده، مستمدا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه.

ويستقبل القارئ النص، لينعشه في حياة جديدة. وتصبح الكتابة حالة تمثل ذاتي. وبهذا يجهز بارت على نظرية (المحاكاة) الكلاسية التي تعتبر الأعب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة، فترى (الكتابة) الجديدة أن الكاتب إنما ينسخ نصه مستمدا من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مر السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتراسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه. ولهذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسجمة، ومن ثقافات متنوعة، ويدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع

سواه من النصوص، وبذلك يقدم رولان بارت ما سماه بـ (معجم النصوص المتغاير العناصر) وفيه يصدر النص من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة.

وبدلا من نظرية (المحاكاة) الكلاسية، ونظرية (التعبير) الرومانسية، ونظرية (التوجيه) الملتزمة، فإن بارت يقدم نظرية (النصوصية) التي تبشر بموت الكاتب، وبتحول التراث إلى نصوص متداخلة، حيث يصبح النص متفجرا إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز. وهذا ما يسميه بارت بـ (الانتشار) Dissemination.

ويعرض بارت نوعين من النصوص هما: النص الكتابي، والنص القرائي. فالنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت، وهو نص يمثل (الحضور الأبدي). والقارئ فيه ليس مستهلكا، وإنما هو منتج للنص. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام للأدب، لأنه الشعردون قصيدة، والأسلوب دون مقالة، والقارئ فيه لا يقرأ، وإنما يفسر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه (مجرة) من الإشارات. وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطفئ على



نصوص أخرى، ومن شفرات غير متناهية، منسية انطيمست أصولها.

## 2- ولادة القارئ:

بدأت سلطة القارئ مع النقاد الألمان في جامعة (كونستانس) حيث جعلوا للقراءة علم جمال خاص دعوه (جماليات التلقي) The theory re-ception ودعاه الباحثون الأمريكيون (نقد استجابة القارئ) Reader re-

sponse criticism، كما بدأت مع الناقد الفرنسي رولان بارت والنقاد البنيويين. يقول بارت: «إن (ميلاد القارئ) يجب أن يكون على حساب (موت المؤلف)»، ويصر الناقد البنيويون على أن الإبداع هو (سجن اللغة)، باعتبار أن اللغة قوانينها الداخلية المستقلة عن إرادة المبدع، وأن النص الأدبي عالم مغلق على معان غير محددة، وبنية لغوية مغلقة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، مستقلة عن أي مرجع خارجي، سواء كان المؤلف أو المجتمع. وقد أعلنت البنيوية (موت المؤلف)، وحصرت وظيفة النقد في كشف (شفرات) النص وجعلت وظيفة الناقد هي الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية التي تحكم نسيجه الواصل بين وحداته، باعتباره نظاما من العلامات والعلاقات، ورسالته لا تكمن في معناه، وإنما في انتظامه.

وهكذا تبدأ القراءة البنيوية من (النص) وتنتهي به، وكأنه غاية بحد ذاته. وهي ترى أن النص يكشف عن (بنية 9 محددة، وعن (نسق) أو

الأدب، وهي نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج). وهي الأدب الكلاسي الذي يُقرأ فقط، دون أن تُعاد كتابته. بينما يحتاج النص الكتابي إلى عاشق مولّه لا يتورع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق، بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع.

ويقدم بارت نموذجا للقراءة في كتابه 1970 Z/s وهو دراسة لقصة من ثلاثين صفحة لبلزاك عنوانها (العربي)، يقول في فاتحتها: «إن بعض البوذيين يرى العالم في حبة فاصولياء بفشل نزعتهم التشفية». وهذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقول. أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة. ويعتقد أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة. ومن تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة في الوجود... يا للمهمة الشاذة... وأخيرا نصل إلى ما لا نرغب، لأن النص يفقد بذلك ما يميزه عن غيره.. (ص 9).

ويرى بارت أن مقولة القراءة، بتناغمها مع عبقرية اللغة، ليست دائما صحيحة. فالنص كلما زادت جماعيته، تضاعلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة، دون أن يخضع لعملية تحويل يترتب عليها عملية أخرى هي القراءة، لأن (أنا) القارئ ليست ذاتا بريئة وأجنبية على النص، تتعامل معه وكأنه مادة للتحليل أو منتج للسكن. فهذه (الأنا) التي تتقدم نحو النص هي أيضا ذات (جماعية) تكونت من

مجموعة أنساق وأنظمة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئاً من عنده، ذلك أن القراءة البنيوية الصحيحة هي التي تستطيع التوصل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وأنساقه وعلاقات أنظمتها. ولهذا فإن القارئ البنيوي يعتبر مبدعاً للنص من جديد، ومانحاً إياه دلالاته، لأن النص لا قيمة له من دون قارئ. ودلالة النص هي التي يحددها القارئ، لا النص.

لقد كان (القارئ) منسياً في نظريات الأدب الكلاسيكية، لكن نظريات (التلقي) و(التأويل) أعادت له حقه وأهميته، ووضعت في رأس قائمة أولوياتها، لأنه (منتج) النص ومؤوله.

وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (الكاتب) و(النص) إلى (القارئ) الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي. بعد أن أعلن «موت الكاتب»، ووضعت القوانين الضابطة للقراءة، فجعلت القارئ محكوماً باستراتيجيات الجماعة التي ينتمي إليها، ومدفوعاً إلى التحذير من الوقوع في رد الفعل الذي يوقع في (أسطورة القارئ) بعد التخلص من (أسطورة الكاتب) و(النص). ومن أجل ذلك تم التساؤل عن جدوى تعدد القراءات، وهل كلها صالحة ينتج تأويلات صائبة؟ وتم التنبيه إلى أن القارئ قد لا يتخلى عن ذاتيته ورغباته، وبالتالي فإن هذه كلها ستعكس على تأويلاته القرائية. هكذا أصبحت طبيعة (المتلقي) حاضرة في العملية الإبداعية،

وأصبح (الكاتب) يحسب حسابها، فيعطي لكل شخصية في أدبه حقها من الحرية التعبيرية، ويراعي وضعها الاجتماعي والثقافي، فلا يجعل الفلاح يتحدث حديث الفلاسفة، ولا الصبي يتكلم كلام المثقفين. وأصبحت أساليب التعبير محكومة بإطار الاتصال، وأصبح الأسلوب قوة ضاغطة يسلطها الكاتب على القارئ، ليسلبه حرية التصرف، بما في الأسلوب من عمليات إقناع عقلانية، ولذة ممتعة، أو لدع مزعج.

هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح (النص) بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده، ولم يعد (القارئ) مجرد متلق سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص. وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلق دون فعل، ولهذا جاءت (جماليات التلقي) لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالاته، حتى لدى القارئ الواحد.

وهذه المقاربات القرائية ترفع الغبن الذي كان قد لحق بالقارئ، وتعترف له بالفضل، وتؤكد أن لا نص دون قارئ، ولا كتابة دون قراءة، وأن القراءة خلّصت النص من أسطورة المعنى الواحد التي كانت السلطة السياسية تؤكد، بخلاف اليوم، حيث تصدعت مركزية السلطة، وأُفسح المجال أمام الديمقراطية التي جاءت بحوار الجماعات والأفراد، وبالرأي الآخر. و(النص) الأدبي يظل قابلاً للقراءة

والنص يقوم على مستويين:

## ١. مستوى التلقي؛

وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص المقروء، حيث تمتلك الكتابة استراتيجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تتفاعل في داخل مجموعة من العناصر النصية، مع بنيات أخرى خارج نصية، باعتبار النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألا يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات والانقطاعات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ.

## 2. مستوى إعادة إنتاج النص؛

وذلك بعد أن يتم القارئ اكتشاف بنيات النص، وتحليل علاماته وإشاراته، ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي، ووصله بالمعلومات الجديدة. هكذا أصبحت (الكتابة) كتابة (عن الكتابة). وأصبح (النص) صورة عن الصور المتكررة على مرآة متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها. وبدأ اللعب الحر للتفسيرات يدمر مركزية الأصل، وتم إطلاق سراح الطاقة الممقوعة للمعارضة، والسخرية، والمحاكاة التهكمية في القراءات المختلفة التي تنوعت، وتقاطعت، حتى ألغى بعضها بعضاً. وأصبحت (القراءة) مصطلحاً نقدياً له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وبديمقراطية (الناقد) الذي بات

في كل زمان ومكان، وبما أن الكاتب يتوجه بنصه إلى القارئ، فإن النص يبقى (ميتاً)، أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية، عن طريق تحليله وتأويله.

هكذا يصبح النص ملكاً للقارئ، منذ يخرج إلى الوجود، وعرضة لتعدد القراءات، في كل زمان ومكان، تبعاً لمستويات القراء الأدبية والثقافية، ففي حين يكفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصاً أدبياً، فإن القارئ الناقد لا يكفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته.

ومن هنا تصبح (القراءة) عملاً إبداعياً يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقاد بقراء ممتازين، فقال أيزر بـ (القارئ الضمني أو المضمّر)، وقال وولف بـ (القارئ المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بـ (القارئ المتفوق)، وفيش بـ (القارئ المثالي)، وبارت بـ (القارئ غير البريء) الذي يختزن عدداً لا نهائياً من النصوص والإشارات.

ولكي تصبح (القراءة) عملية إنتاجية، ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي، منها أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الأدبي والجمالي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ملماً بها، مفيداً منها.

والتفاعل القرآني بين القارئ

يسمى اشتغاله على النص «قراءة»،  
ليترك المجال لأقوال وتأويلات أخرى  
تعيش على أقواله وتأويلاته، حالة من  
التعددية التي تتناقض، وتتعاقد.

### 3. استجابة القارئ:

تؤكد (نظريات التلقي) استجابة  
القارئ للنص، فترى أن القراء هم  
الذين يضعون معاني النص، وأن لهم  
الحق في إضفاء المعنى الذي تفرضه  
حاجاتهم النفسية على نص ما.  
والقارئ حر حرية تامة في خلق  
النص، وفي إعادة تركيبه بالشكل  
الذي رتبته. وهكذا لا تتحقق فاعلية  
الظاهرة الأدبية إلا بالقارئ، فهو  
شريك في إعادة خلق النص وإبداعه.  
والقراءة هي التي تضيف على الأثر  
الأدبي القيمة التي كانت محجوبة عن  
الأنظار، عندما تتجاوز به المعنى  
الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب  
اللغوي.

وكما يؤثر العمل الأدبي على  
قارئه، فإن القارئ يؤثر بدوره على  
العمل الأدبي، فكأنه يعيد خلقه من  
جديد.

وتؤكد الظاهراتية  
(الفيينومينولوجيا) هذه الفكرة  
بمصطلحاتها (أفق التوقعات)  
(وتداخل الآفاق) حيث ترى أن القارئ  
ينتقل من (أفق الكاتب) دون أن يغادر  
(أفقه) كقارئ، ومن ثم فإنه يكسب  
النص الأدب بعدا جديدا لم يكن له  
نابعا من ذات القارئ الشخصية  
وثقافته الفنية، وبالتالي فإن النص  
الأدبي يغتني بعدد القراء الذين  
يقرأونه. وبهذا يصبح النص الأدبي

فعلا متجددا، عبر العصور والأمكنة،  
وهذه هي فكرة (خلود) الأدب التي  
تعني تجاوزه عصره، لامتلاكه مزايا  
فنية تؤثر في قرائه، رغم تعدد  
الأزمنة واختلاف البيئات. وهذا يعني  
امتلاكه سمتين أساسيتين: التوصيل  
الجيد، والتلقي الفعال.

وبما أن نصوصية النص لا تتحقق  
إلا من خلال فعل القراءة، وفعل  
القراءة هو فك شفرة النص، فإن  
الحديث عن القارئ المتخيل يكتسب  
مشروعيته، والقارئ في هذه الحالة  
هو الذي ينتقل — قبل بين دوري  
المرسل / والمستقبل.

وعلى الرغم من أنه ليس من قراءة  
(بريئة) تماما، فإن مستويات القراءة  
تتعدد بتعدد أحوال القراء، وبتعدد  
أحوال القارئ الواحد، وذلك بسبب  
تعدد ذخيرتهم الفنية والفكرية  
والإيديولوجية.

وبما أن (القراءة) حوار بين  
(النص) و(القارئ)، والقارئ هو الذي  
يملاء (ثغرات) النص و(انقطاعاته)  
بحيث يقوم باستكمال عملية  
الاستدلال على المعنى، فإن  
(الاستجابة) هي تجاوب المتلقي مع  
الإبداع الأدبي. وكلما قويت ثقافة  
المتلقي الفنية والعامية، قويت  
مشاركته في الفهم والاستيعاب،  
وحاز حبوراً عظيماً أمام الأعمال  
الفنية الخالدة، لأنها تخلصه من  
التناقض بين الذات والمجموع،  
والواقع والمثال، وتتجاوز به إلى  
إبداع كون بديل متوازن ومنسجم.

وقد عانى كثير من الأدباء  
والفنانين من سوء الفهم والإهمال من



مستوى المبدع لا بد أن يعيق عملية الاستجابة. وإذا كان الشاعر التقليدي يفضل أن يقدم لجمهوره لقمة مهضومة سائغة، ليربحه على وسادة المتعة، فإن الشاعر الجديد يؤثر أن يهز قارئه، ويقلقه، ويضنيه، من أجل دفعه إلى المشاركة في عملية الإبداع الجديد للنص الأدبي.

وفي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب، وتطفئ على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما: النص، والقارئ، وهما يشتركان في صنع الأدب (أو الأدبية).

فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص، لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة. ويعتمد النص على هذه الفعالية اعتمادا كاملا، وبدونها يضيع النص.

وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص. وقد شخّص تودوروف هذه الصلة بنظرية فنية استنبطها من حكايات (ألف ليلة وليلة) التي كان الخطاب فيها معادلا للحياة، وعدمه هو الموت. وكلام شهرزاد هو الحياة، وسكوته يعني موتها. فالخطاب هنا هو (الهوية)، وهو سبب الوجود، وليس الموت سوى انعدام القدرة على النطق. وهذا ما أوجد تشابها بين الكلمة والرغبة، فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماما مثلما تمثل الرغبات غياب المرغوب فيه.

ومن هنا يأتي (الاختلاف) في النص الأدبي كقيمة أولى من حيث

قبل معاصريهم، فشبه نيتشه الشاعر بالبحر الذي يلهو بحريز مروحته الفضية، بينما «الجواميس» تتطلع إليه بروح المستنقعات، وقال كيركجارد: «أفضل أن أكون راعي خنازير تفهمه الخنازير على أن أكون شاعرا يسيء الناس فهمه».

وكما تختلف الاستجابة من متلق إلى آخر، حسب ثقافة كل ومكوناته النفسية والجسمية والبيئية، فإنها تختلف حتى لدى المتلقي الواحد، تبعا لنضج وعيه الثقافي والفني، ولا نغالي إذا قلنا إنها تختلف أيضا لديه تبعا للوقت الذي يقرأ فيه، فقراءة قصيدة عميقة لن تكون مجدية على فراش النوم، لذلك ينبغي اختيار أوقات القراءة، لأن الشعر - هذا الكائن الرهيف الحساسة - يتأذى حين نقرأه دفعا للسأم والملل، كما نقرأ خبرا عاديا في جريدة يومية. فنحن نقتل الشعر حين نقتل به الوقت، ولهذا يقول ت. س. إليوت: «إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهى قصيدتي، ولا أقبل بحال من الأحوال أن يقرأها القارئ وهو في الترام أو في القطار. لقد خصصت عاما من عمري لإبداعها، فليخصص ساعتين على الأقل لفهمها».

وبعض الكتب لا يُقرأ في كل الأوقات، ولا بد من التأهب والاستعداد النفسي للدخول في عالمه، وإلا فإن القراءة لن تنتج أكثر من خمسين بالمائة. إن تعب آخر النهار، وإرهاق الصيف مثلا، لا يتيحان المشاركة الكاملة في قراءة مبدعة، كما أن تخلف القارئ عن

شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات متعددة ومختلفة، بعدد مرات قراءته. وبهذا تصبح القراءة فعالية أدبية، ويضمن النص حقه في أن يكون فعلا أدبيا وليس قولاً إخبارياً، وعملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص. ذلك أن لكل كلمة في النص تاريخاً يقف في مستودعها، وهو تاريخ ماضيها مثلما هو تاريخ مستقبلها.

والواقع أن القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلا لأنه يظل قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القراء. فخلود الآثار الأدبية يأتي من فاعليتها في نفوس القراء، في كل زمان ومكان.

وقد كان تأثير الشعر على مستمعيه كبيراً، فقد كانت القبائل تقيم الولائم والأفراح، إذا ما نبغ فيها شاعر، لأنه المحامي عن أعراضهم، والناشر لمحامدهم ومآثرهم. وقد قيل إن الفرزدق كان يسجد إذا ما سمع بيتاً جميلاً من الشعر، ويقول: هذه سجة الشعر. وكثيراً ما نجد في تراثنا النقدي عبارات من مثل: (العقل الصحيح)، و(الفهم الثاقب).. تشير إلى القارئ الذي جمع مزايا الثقافة والدربة. وقد طالب المرزوقي في مقدمته لشرح (ديوان الحماسة) بقارئ (فائق) يمتلك الصفات السابقة.

أما القصور في التأثير فقد يكون ناجماً عن العجز في التوصيل من قبل

اختلاف لغة النص عن اللغة العادية. واختلاف الحاضر منها عن الغائب، كاختلاف الحياة عن الموت، والحلم عن الواقع. وهذا الاختلاف في النص يكون كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ. وهذا هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة. إنه البحث عن الحقيقة الخالصة التي قال عنها شتراوس: «إن الحقيقة الخالصة ليست هي الأكثر ظهوراً. وطبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها».

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنصوص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى. فهي من ناحية تثري النص إثراء دائماً باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي.

ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي له، لا للنص كجوهر، ولكن لفهمها للنص، أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، وهي تشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية، وهذا ما يجعل (القراءة) إبداعاً مثلما هي (الكتابة). ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة (موضوعية) لأي نص. وستظل القراءة تجربة

ويؤكد ابن طباطبا أثر الشعر في نفوس متلقيه بأنه «يسل السخائم، ويحل العقد، ويسخي الشحيح، ويشجع الجبان».

كما ركز نقادنا القدماء على أسلوب الدخول إلى وعي المتلقي: فقال ابن طباطبا: «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازح الروح، ولائم الفهم. وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبيا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحل العقد، وسخي الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبيه وإلهائه وهزه وإثارته». وبهذه الأوصاف يحدث التأثير الشعري في نفوس المتلقين. وهذا هو التأثير الذاتي.

وهناك تأثير جماعي، حيث يعبر مجتمع ما في فترة زمنية، عن قبوله هذا النوع من الأدب أو ذاك. فإذا تجاوز المجتمع هذه المرحلة الزمنية، تجاوز الأدب النوع الأدبي إلى نوع آخر جديد. هكذا تطورت الملحمة مثلا إلى الرواية في العصر البرجوازي الحديث، لأن الملحمة كانت تعبيرا أدبيا عن مجتمع الفرسان والأبطال، فجاءت الرواية لتعبر عن المجتمعات البرجوازية وإنسانها الأناني المنعزل. كما قد تبدع المرحلة الزمنية جنسا أدبيا جديدا، فالقصة القصيرة مثلا لم تكن معروفة في العصور القديمة، وإنما أبدعها العصر الحديث لحاجة أفرادها إلى التعبير عن معاناتهم الذاتية في لحظة زمنية. كما تم التحول من المسرح الشعري في

الشاعر، أو عجز القارئ عن متابعة المبدع والرقى إلى مستواه الفني. وقد تعرض أبوتمام لمثل هذا عندما سأله أحدهم: لم لا تقول ما يفهم؟ فرد عليه بذلك: ولم لا تفهم ما يقال؟ وبالمقابل فإن المتلقي قد يصحح للشاعر بعض أخطائه. وأمثلتها عديدة، منها قصة إقواء النابغة، ومنها قول أحدهم: «علينا أن نقول وعليكم أن تصوبوا». ومنها عدول المادح عن الفاضل النفسية إلى الصفات الجسمية، كما قال ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان:

يأتلق التاج على مفرقه

على جبين كأنه الذهب

فغضب عبد الملك وقال: قد قلت في

مصعب:

إنما مصعب شهاب من الل

ه تجلت عن وجهه الظلماء

وجعل ابن طباطبا استجابة المتلقي نتيجة لما يحققه الشاعر من رغبات القارئ، فقال: «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تنصرف بها. فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت.. وليست خلو الأشعار من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكتوماً».

#### 4. نظرية القراءة؛

ما هي القراءة؟ وكيف نقرأ؟

يصعب تحديد مفهوم القراءة، ذلك أن (القراءة) مصطلح بعيد عن التحديد والانضباط، وهي تتراوح بين تهجي الحروف، وقراءة الأدب، عبر مستويات متعددة: فقارئ التسلية يعد قارئاً، وكذلك قارئ الروايات البوليسية، وقارئ الفلسفة، وقارئ الكتاب المدرسي. ولكن نتائج هذه القراءات تختلف. ومع تسليمتنا بضرورة القراءة في أي مجال كان، وفي أي زمان ومكان، فإننا ندعو إلى (القراءة الفاحصة) الصبورة، المتأمله، الكاشفة عن القيم اللغوية والوضعية في النص الأدبي، وعن الرموز المستخدمة فيه، وعن المعنى الحقيقي الكامن في النص، وعندئذ نكون قد امتلكنّا النص، بعد أن يكون هو قد امتلكنّا في مرحلة القراءة، وبالطبع فإن هذه القراءة الصعبة ينبغي أن ترفد ثقافة واسعة.

هكذا يمكن القول إن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل، والشروء، والتذكر، والتداعي، فهي ليست أكثر متتبع للسواد على البياض، أو التقاط لأفكار النص فحسب، والمطلوب هو أن تكون الكلمات المكتوبة محرّضا ومثيرا لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع، أما الاكتفاء بما هو مكتوب، فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتذخر من أجل قراءات مستقبلية.

وبما أن (القراءة) تتفاعل بين

العصور القديمة إلى المسرح النثري في العصر الحديث، استجابة لمتطلبات المجتمعات الحديثة.

وقد علل النقاد القدماء استجابة المتلقي، وتذوقه الجمالي، ولماذا يؤثر هذا النص في المتلقي، ولا يؤثر نص آخر معادل له في الجودة إذا اكتملت شروط الصياغة والحسن في كليهما؟ فقال اسحق الموصلي: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة». وقال القاضي الجرجاني: «وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناسف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلم بالأنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلمو وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سببا».

وهكذا يقف نقادنا القدماء عند سر استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصا أخرى قد تفوقها جمالا، ولكنها لا تمتلك ما تمتلكه هذه النصوص من آيات الحسن والجمال. فيحجمون عن تعليل هذه الظاهرة الجمالية قائلين: «ثم لا تعلم لهذه المزية سببا». ولعل السبب هو أن المتلقي يضيف إلى النص من مخزونه الثقافي والفني ما يجعله حسنا في ذهنه، وهذا هو (أفق التوقع أو الانتظار) الذي قال به ياوس.



2. القراءة التذوقية المصحوبة بالملاحظات التي ترصد النوى الأساسية في النص.

3. القراءة النقدية التي تدرس (نماذج) العمل الأدبي ووحدهات.

ونماذج الاستيعاب القرائي ثلاثة:  
1- نموذج (موضوعية النص)، حيث يتم تعريف القراءة بأنها استخراج المعاني من النص، وكأنا أفكار الكاتب جاهزة للاستخراج، وما على القارئ إلا أن يمد يده فيلتقطها. وقد سُمي هذا النموذج بالتصاعدي.. لأنه ينظر إلى القراءة كعملية تسير من الأسفل إلى الأعلى، أي من انص إلى ذهن القارئ. ومن خصائص هذا النموذج أنه يعتمد على (الموضوعية)، ويبعد ذاتية القارئ.

2- نموذج (ذاتية القارئ)، ويقوم على تفسير الاستيعاب القرائي من خلال المعرفة القبلية التي يوظفها القارئ في هذه العملية، على حساب النص وخصائصه. ومن أعلامه فرانك سميث F.SMITH الذي يعرف فعل القراءة بأنه عملية صب المعاني في النص، وليس العكس. وأن القراءة ليست بصرية رلا عن طريق الصدفة، فهي تتم وراء العينين، وأن الفهم القرائي تقوده (النظرية) التي توجد في ذهن القارئ. وقد أسهمت في بلورة هذا النموذج حركة النقد المعروفة بالنقد المبني على ردود فعل القارئ. وفي سياق هذه الحركة ظهر مذهب الذاتية في التعامل مع النص، ويتجلى هذا المنصب عند هولاند و غودمان GOODMAN، وفيش FISH، ولكنه

القارئ والنص، و(النص) الأدبي رسالة تخيلية متبادلة بين الكاتب والقارئ، فإنها تحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك في مستوى الفهم والتأويل، ويقوم هذا التفاعل على أساسين: أساس موضوعي يتمثل فيما يمنحه النص من علامات ودوال تكوّن المقروء، وأساس ذاتي يتمثل فيما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي والأدبي.

وهكذا تمتد دينامية القراءة عبر مستويات متداخلة، منها: مستوى النص نفسه كعلاقات داخلية (النصية)، ومستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى (التناس)، ومستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي (التداولية).

إن (القراءة) الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك جسد النص، من أجل إعادة بنائه من جديد، وبشكل آخر. ومثل هذه القراءة، وإن اعتمدت التذوق الجمالي، فإنها ترفض الانطباعية الساذجة، وتعتمد الموضوعية، من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاته. ولهذا يمكن القول إن (القراءة النقدية) تمر بالخطوات التالية:

1- القراءة العامة لكل أعمال الأديب. وهي قــــراءة تذوق واستكشاف.

القارئ على النص. ويرى ميشيل أوتان M. OTTEN في مقالـه (سيمائية القراءة) أن ما يحسن تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما: مواضع اليقين، ومواضع الشك. أما مواضع اليقين فهي الأمكنة الأكثر وضوحاً وجلاءً في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ لبناء التأويل. وتختلف مواضع اليقين باختلاف العصور لأدبية، وباختلاف سياقات التلقي. ويضع أوتان مقترحات عامة لتمثيل مواضع اليقين تتجسد في النقاط التالية:

أ- العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، فهي متعددة الدلالات، وتشكل منطلقات قراءة ضرورية.

ب- الإشارات إلى الجنس الأدبي: رواية، حكاية، قصة.. الخ. وهذه الإشارات تستدعي قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقاً للقراءة، وتحدد (أفق التوقع) الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

ت- متتاليات الوحدات السيميائية التي يمكن فهمها من خلال علاقة تشابه (تكرار الكلمة نفسها، أو الكلمات ذات الجذر الواحد، والمترادفات).

ث- الوحدات النصية الأكثر اتساعاً مثل: الإرساد. وأما مواضع الشك فتبدأ من الغموض الشفاف إلى الإبهام المعتم. وهي تضع القارئ في موقف محرج يدفعه إلى التدخل، أو إلى اقتراح الفرضيات، وهي تتيح إظهار مكامن النص المتعددة، وعرض التأويلات المختلفة. ومواضع الشك متنوعة فهي نقاط غامضة، ورموز

جوبه بانتقادات عديدة، منها أنه يبني على غياب النص في عملية الفهم، ويوحي بحرية القارئ في فهم ما يشاء، وبعدم رؤية العناصر الفنية للنص الأدبي، وبتوظيف المعرفة المسبقة.. الخ.

3- (النموذج التفاعلي) الذي جاء رداً على النموذجين السابقين المتطرفين. ويتميز هذا النموذج بأنه يعتبر كلا من النص والقارئ طرفين متفاعلين في الفهم وتوليد المعاني وتأويل النص. ويعتمد هذا النموذج (نظرية التصميم) SCHEMA المعرفية التي تبرز أهمية المعرفة التي يتوافر عليها النص والقارئ، وتتضمن هذه النظرية مسلمات أهمها: إن الفهم يتأثر بالمعارف المتوافرة مسبقاً لدى القارئ، وبسياق القراءة (الموقف)، وبهدف القراءة (معرفة العالم، وبنية الخطاب)، وبنظام القراءة (معرفة النظام الكتابي، والتركيب، والدلالي).

ولا يزال الاعتقاد السائد عند كثير من معاصرينا أن (المعنى) يسكن النص وكأنه مادة غامضة، أو عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى (شكلاً) والذي يقوم فعل القراءة بكشف الحجاب عنه.. ولكن (المعنى)، في نظرية القراءة المعاصرة هو نتيجة للقاء بين نصين: النص المقروء ونص القارئ. وهكذا تتداخل في نظرية القراءة ثلاثة حقول هي:

1- (النص): باعتباره مجموعة من الدول التي ينبغي تأويلها. ذلك أن النص لا وجود له إلا بوجود القراءة، وأن التأويل لا يبدأ إلا بعد أن يستحوذ

فرضية تتضمن أن هناك معرفة  
ضمنية بالنص، أو مجموعة من  
النصوص السابقة، المقررة  
والمفهومة من قبل. وللقراءة جانبان:

وجداني، وإدراكي. وقراءة العمل  
الأدبي تتم بمشاركة هذين الجانبين.  
ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في  
قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر  
بشيء من (الاندماج) الوجداني معه،  
ونحس بأننا مشاركون فيه،  
كمعجبين أو ساخطين. وهذه المشاركة  
(الوجدانية) هي (إدراك) في الوقت  
نفسه.

وقد أجرى نورمان هولاند بحثاً  
تجريبياً في (خمسة قراء يقرأون)  
على مجموعة من طلاب المرحلة  
الجامعية الأولى المتخصصين في  
اللغة الانجليزية. وأعطاهم عشر  
قصص قصيرة ليقرأوها، وناقشهم  
فيها، وسجل هذه المناقشات، وكانت  
أسئلته تدور حول (شعور) القارئ  
نحو: الشخصية، والحادثة، والموقف،  
والعبارة.

ثم أجرى اختباراً في قياس  
(الشخصية) لطلابه الخمسة  
الكشاف (قوام الشخصية) لدى كل  
منهم وقوام الشخصية يعني عنده  
العنصر الثابت الذي يوجه كل ما  
يقوله الإنسان أو يفعله. فانتهى إلى  
أن القارئ يستجيب للعمل الأدبي  
بتمثيله لحركته النفسية الخاصة، أي  
ببحثه عن حلول ناجعة، في حدود  
قوام ذاتيته للمطالب المتعددة:  
الداخلية والخارجية، على الأنا. ورأى  
أننا نتعامل مع الأدب لنعيد خلق  
ذاتيتنا.

مبهمة، وتداعيات ملغزة، وتراكيب  
ملتبسة، وإلماعات ضمنية، وبياض،  
وانقطاعات، وحذف، وعدم تتابع،  
ومفارقات، وتعارضات.. الخ.

2- (نص القارئ): المكون من  
نصوص سابقة ومعاصرة، ومن  
رموز لا متناهية، أصلها موجود أو  
مفقود. فكل معارف القارئ ورموزه  
ورغباته تشترك في عملية التأويل  
التي تعقب القراءة.

وإذا كان التصور الكلاسي للقارئ  
يركز على ضرورة السيطرة على  
الرمز اللغوي، فإن المنظور المعاصر  
للقراءة يظهر قصور هذا الموقف، على  
اعتبار أن لغة الأدب هي لغة (رمزية)  
يشيع فيها الاستشهاد والمحاكاة، وأن  
القارئ مدفوع إلى استخدام مجموعة  
غير محددة من الرموز الثقافية التي  
تشكل جزءاً كامناً في (نص القارئ).  
وهكذا يشمل (نص القارئ):

أ- رموزاً ثقافية، وصوراً أو  
سرديات أسطورية، وكليشيات أدبية،  
وإلماعات، وترسيمات.. الخ.

ب- معرفة المتطلبات والبرامج  
الخاصة بالأنواع الأدبية الرئيسية  
والفرعية، القديمة والمعاصرة.

ت- جدولاً غنياً بالبنى النصية  
المجردة.

ث- إمكانيات طرق المنطق المختلفة  
التي يمكن استخدامها في العمل  
الأدبي، لكي تتم القراءة الجيدة  
لمختلف النصوص.

3- (العلاقة بين النص والقارئ):  
فمن خلالها يتم توضيح هذا اللقاء،  
واستخلاص النتائج، وتفسير  
الدلالات. وفهم أي نص يقتضي

## 1- القراءة الإسقاطية -PROJEC

TIVE : وهي نوع من القراءة التقليدية، لا تركز على النص، ولكنها تمر من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف، أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية. والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

## 2- قراءة الشرح أو التعليق -COM

MENTARY : وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة أو تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات، بخلاف القراءة التي تقوم على عبور النص إلى ما وراءه.

## 3- القراءة الشاعرية -POETICA

وهي قراءة النص من خلال شفراته، بناء على معطيات سياقه الفني. والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها، مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص. والقراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، لتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه. وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة.

وإذا وسعنا دائرة القراءة، وجعلناها مرادفة للمنهج النقدي، كان لدينا منها الكثير: القراءة الألسنية، والأسلوبية، والبنوية، والسيمائية، والرمزية، والتفكيكية.. الخ.

وهكذا تبدو القراءة جهدا تحويليا يتمثل الرموز والعلامات. وتبدو

تتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة القارئ الفنية، وخبرته الجمالية، حتى لقد قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن بعضهم ليذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه يقدم في كل قراءة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى، وذلك بحسب الزمان والمكان والسن. ويؤكد تودوروف أن القراءة كفعالية موضوعها النص وهدفها إظهار أنساقه وبنياته، ووظيفتها ينبغي ألا تقتصر على تقديم اهتمام متساو بجميع عناصر النص، بل ينبغي أن تعطي اهتماما أكثر لبؤر النص المهيمنة، لا انطلاقا من موقعها في نفس المؤلف، أو اعتمادا على معايير خارجية، وإنما من دورها في النص الأدبي.

وإذا كان الأدب نصا وقارئا، فإن النص وجود مبهم كحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود الأدب. فالقراءة هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص. ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له. والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، ومادام ينتج عنها تقرير مصير النص فإن من الضروري أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها للحكم الصحيح.

ولعل إسهام تودوروف في مقالة (كيف نقرأ؟) لا يقل عن إسهام بارت في هذا المجال. وقد عرض تودوروف ثلاثة أنواع من القراءة هي:



والقارئ يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي. والعمل الأدبي ذاته قابل للخلق بوساطة القراءة. ودون قراءة يظل العمل الأدبي مجرد علامات على الورق.

وقد أولى النقاد المعاصرون القراءة أهمية قصوى لأنها المدخل إلى المقروء، وبتأثير من فلسفة الجمال الظاهرية دعا نقاد (نظرية التلقي) في منتصف العقد السابع من القرن العشرين، إلى تفاعل القارئ مع النص.

#### 5- القراءة والسياق:

القراءة نشاط مختلف الأنواع، وكثير من القراء يعاملون الكتاب كعود ثقاب، أو كتذكرة ركوب القطار، يستعمل مرة واحدة، ثم يلقى به في سلة المهملات. وقليل من القراء من يعاود قراءة الكتاب، وعلى الخصوص بعد أن أصبح الكتاب هامشياً في عصر الفضائيات والمعلوماتية والتجارة. فصار المرء ينبذ الكتاب، ويتمدد على أريكته في منزله، مرتاحاً ومرتدياً منامته، يطوف العالم بالصوت والصورة، دون أن يجهد نفسه، أو يرهق عينيه وخياله بقراءة كتاب.

إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق)، والمعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله

القراءة العميقة التي تبغي التفسير اجتهاداً وفتحاً وانتهاكاً، ويبدو النص غير ذي وجود بمعزل عن القارئ الذي يعطيه قيمته عندما يفك مغاليقه. لقد أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته. فالنص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء. وقد تدرج الاهتمام بالقراءة من مركزية مؤلف النص وعصره، ومن تصور القارئ مستهلكاً للنص في المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه، إلى نقل هذه المركزية إلى النص وحده، لينفعل به القارئ، كما في المناهج النقدية ما بعد الحداثية، تلك التي لم تعد ترى القراءة مسحا بصرياً للنص أو تفسيراً معجمياً لألفاظه، أو استنباطاً لمعانيه، وإنما هي فعل خلاق ونشاط إبداعي كالكتابة نفسها.

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي ودورة الفاعل في إبداع نص أدبي جديد رد فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية القديمة، وعلى سلطة النص في المناهج النقدية المعاصرة، فتنبه نقاد (ما بعد الحداثة) إلى أهمية القارئ، على الرغم من أن بذور هذا الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى ت.س. إليوت الذي يقول: «إن وجود القصيدة هو في منطقة ما بين الشاعر والقارئ». ولدى سارتر الذي شبه العمل الأدبي بخذروف دوار بين المؤلف والقارئ. ورأى أن القارئ يكشف ويخلق في الوقت نفسه، فيكشف بوساطة الخلق، ويخلق بوساطة الكشف. والعمل الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب.

القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند القارئ الواحد في الأزمنة المختلفة. وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها بعضاً. وهذه المقدرة الثقافية لا تنهياً إلا للقارئ الصحيح، وهي ما يمكن تسميته بالمخزون النفسي لتاريخ سياق الكلمات، أو (السياق الذهني) للقارئ الذي يملك وحده هذه المهارة. أما من قصر عن بلوغ هذا المستوى من الوعي القرائي، فإنه لا أمل يرجى منه في تفسير نص أدبي. والعيب عندئذ ليس في النص، ولكن في القارئ.

فالقراءة -إذا- هي عملية دخول إلى (السياق)، وهي محاولة تصنيف النص في (سياق) يشمل مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أفقية) فسيحة للنص المقروء تمتد من قبله، وتفتح له طريقاً إلى المستقبل. والنص لا يحمل معناه وقيمه كجوهر ثابت فيه، ولكن القارئ هو الذي يمنح النص وجوده ومعناه.

هكذا تبدو القراءة هي الإنجاز الفعلي للنص، وبدون القراءة لا حياة للنص. فالقارئ هو الذي يعطي النص شهادة الحياة، وهو الذي يقر للنص بالسمة الإبداعية، ولهذا اعتبر ياكوبسون القارئ هو المقياس الأول في تعريف النص بما يحصل لديه من إثارة يكون سببها النص كعامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة.

وإذا كان النص مجموعة من الكلمات الملقاة كالجثث على سطح الورق، فإن القراءة الواعية هي التي تدرك أبعاد طبقات النص، وباعتبارها

شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي. والقارئ حرفي في تفسير هذه الشفرة وتحليلها، ولكنه مقيد بمفاهيم السياق. فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تفسر بمفاهيم السياق الروائي مثلاً، ولكننا نستطيع أن نفسر تلك الشفرة حسب ما توحى به أصول جنسها الأدبي، وذلك لأن النص ليس عملاً معزولاً يقف عارضاً نفسه ومعناه على قارئه، ولا يحتاج القارئ لشيء سوى إجابة قراءة الحروف، فكأنه ليس سوى مستهلك أدبي للإنتاج اللغوي. بيد أن الأمر ليس كذلك، فالقراءة الأدبية ليست فعالية سلبية، أو تلقياً آلياً من قبل القارئ، وكأنما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه. فالقارئ الحق لم يعد يقبل هذا الدور، لأنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع الكاتب الذي هو أيضاً يمثل نفسه وعصره، بعلمه وحضارته. فالنص هو ملتقى هاتين الثقافتين. وقد صاغ الكاتب نصه حسب معجمه اللغوي. وكل كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوفاً، وعي الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر. ولكن ما غاب عن ذهن الكاتب لم يغب عن الكلمة التي تظل حبلَى بكل تاريخها.

والقارئ عندما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه هو. وقد يمده هذا المعجم بتاريخ للكلمات مختلف عن تلك التي وعّاها الكاتب حين أبدع نصه. ومن هنا تتنوع الدلالة، ويتمكن من اكتساب قيم جديدة على يد

ونقض النص يعني تحليله من خلال مستوياته: الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

## 6. مستويات القراءة،

كثرت، في الآونة الأخيرة، قراءات نقادنا، وتعددت، بسبب مثاقفتهم. فمضى كل منهم يعتبر المنهج النقدي الذي يتبناه في تحليل النصوص الأدبية، مجرد «قراءة». هكذا عرض محمد عابد الجابري في مقدمة كتابه (الخطاب العربي المعاصر) 1985 ثلاثة أنواع من القراءة هي:

1- القراءة الاستساخية: التي تقف عند حدود التلقي المباشر، وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من «الأمانة»، أي بأقل تدخل ممكن. وهذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، فتبرز ما يبرز، وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة (طبق الأصل) عن المقروء، أي تعبيرا «مطابقا» لوجهة النظر الصريحة التي يحملها. وهذا ما نجده غالبا في الكتب المدرسية والمؤلفات الجامعية «الأكاديمية» وهي قراءة ذات بعد واحد، لكنها تحاول أن تتبنى نفس البعد الذي يتحدث منه صاحب النص.

2- القراءة التأويلية: وهي لا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب، فهي لا تقبل الوقوف عند حدود (العرض) و(التلخيص) و(التحليل) بل تريد إعادة بناء الخطاب بشكل يرضيها، فهي قراءة ذات بعدين: بعد تحدث منه الكاتب، وبعد يتحدث منه القارئ.

إبداعية فإنها هي التي تنفخ في بنية النص حرارة الروح مسلحة بالعقل، وهادفة إلى اقتناص المعرفة والمتعة.. ولهذا تعددت القراءات للنص الواحد، حيث يجد فيه كل قارئ ما لا يجده القارئ الآخر، لاختلاف التكوين الثقافي ومرجعية واهتمامات كل قارئ عن القارئ الآخر. ومن هنا وجدنا، في تراثنا النقدي قراءات عديدة للشعر: القراءة اللغوية، والنحوية، والأسلوبية، والمضمونية. هكذا يبدو النص (نتاجا) لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساسا لعمليات تلق داخل نظام من التفاعل والتواصل. وهذا التواصل الأدبي يقع في (سياق) تداولي ومعرفي وسوسيو ثقافي يحدد الممارسة النصية. ويكون (السياق) بحسب المتلقي ودوره وثقافته.

في كتابه (النص والسياق) 1977 يحدد فان ديك V.DIJK الفرق بين (النص) و(الخطاب) من خلال الجوانب التداولية والدلالية، (فالخطاب) هو فعل الإنتاج اللفظي، بينما (النص) هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. وإن (الخطاب) هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل، بينما (النص) هو الموضوع المجرد والمفترض. ويرى أن اللسانين إذا كانوا قد اعتبروا (الجملة) أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، وأن (النص) هو تركيب من جمل عديدة، فإن على الوصف اللساني أن يتناول كل جملة على حدة، ناقضا بناءها، ومعيدا تركيبها من جديد، من أجل تأويله.

وتكون القراءة (ناجحة) عندما تستطيع توظيف البعدين معا في إنتاج بناء واحد منسجم ومتماسك.

3- القراءة التشخيصية: القرية من روح التفكيك، والتي يقول عنها: «إننا نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في إنتاج مقروئنا، ومقروءنا ليس ما يقوله النص، بل الكيفية التي بها يقول». وإذ يرفض الجابري القراءتين السابقتين، فإنه يقترح هذه القراءة للخطاب العربي الحديث والمعاصر، من أجل تفكيكه، والكشف عن تهافتة، وتقديم تناقضاته ونقائصه. والمهم في هذا الخطاب، ليس مضمونه الإيديولوجي، ولا محتواه المعرفي، وإنما علامات العقل الذي ينتجه، وتشخيص هذه العلامات. ومن الواضح أن هذه القراءة تعمد إلى المزاوجة بين المعالجة البنيوية والتحليل التاريخي. ويحدد لحمداني حميد مستويات القراءة، حسب مستويات المعرفة، فيجعلها أربعة هي:

1- المعرفة الحدسية، وتنتج القراءة الحدسية، ووظيفتها التذوق والمتعة.

2- المعرفة الإيديولوجية، وتنتج القراءة الإيديولوجية، ووظيفتها المنفعة.

3- المعرفة الذهنية، وتنتج القراءة المعرفية، ووظيفتها التحليل.

4- المعرفة الاستمولوجية، وتنتج القراءة المنهجية، ووظيفتها التأمل المقارن.

لكن ينبغي نبذ الاعتقاد بأن هذه القراءات هي جزر متباعدة لا يمكن أن تلتقي أو تتداخل، إذ هنالك التقاء

ممكن بين جميع هذه المستويات، وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها.

أما سعيد علوش في كتابه (عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي) 1986، فيشير إلى ثلاثة مستويات للقراءة أيضا، هي:

1- القراءة الأفقية: التي تقود القارئ المتوهم إلى احترام العقد الضمني بينه وبين الكاتب، وهي قراءة لا تتساءل.

2- القراءة العمودية: وتبدأ بالمقارنة الأولية، لتنتهي بالتساؤل عن التشابهات والتماثلات أو التعارضات، فالتركيب.

3- القراءة الهيرمينوطيكية: التي تعتمد أساسا على ملاحقة خطابات المستنسخات، وجدلية اللعب بالرموز، والمواقف والشخصيات، فهي قراءة ثلاثية الحدود والرغبة، وهي أقرب إلى التأويلية. وقد أصدر كتابا خاصا بها بعنوان (هرمنوتيك النثر الأدبي) وقدم تحديدات لهذا المصطلح في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ثم اعتمد هذه القراءة في دراسته لأعمال إميل حبيبي.

أما اعتدال عثمان في كتابها (إضاعة النص) فقد جعلت القراء على نوعين:

1- قراءة استنساخية: تحرص على أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة، وتكتفي بالوقوف عند حدود التلقي المباشر، والخضوع للنص. ومع أن هذه القراءة لا تخلو من التأويل، فإنها تخلو من الوعي بما



تقوم به من تأويل .

2- قراءة استنطاقية: تنحاز الناقدة إليها، لأنها تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب، وتتطلب شحذا لإرادة القارئ ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار، فتتقدم أفكار بعينها، وتراجع أفكار غيرها، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار. ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف، كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة. ويقتضي حفز إرادة القارئ، وإطلاق أفعال الاختيار والممارسة الواعية، رفض آليات طرق التفسير المألوفة، والوقوف عند تخوم التلقي المباشر، ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني، وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها وإنما تتطلب لها جماليات الفن ذاته، عندما نقوم على رؤيا مركبة للوجود. وعلى ضوء هذه القراءة حلت قصيدة (الأرض) لمحمود درويش.

### رأي عبد الله الغدامي

وأما عبد الله الغدامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) 1985 فيرى أن الأدب هو (النص) و(قارئ)، وأن النص لا يتحقق وجوده إلا بالقارئ الذي يعطيه أهميته. ومن هنا تأتي أهمية القراءة، وتبرز خطورتها، لأنها تقرر مصير النص الأدبي. ويعرض الغدامي بعض أنواع

القراءة لدى تودوروف، وياكوبسون، وريفاتير، قبل أن يعرض مشروعه القرائي، فيرى أن تودوروف إذا كان قد صنّف التعامل القرائي في ثلاثة هي: التعامل الإسقاطي، وتعامل الشرح، والتعامل الشعاعي، فإنه قد اهتم بالتعامل الشعاعي، وذلك بقراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، في سعي إلى كشف ما هو في باطن النص.

وأما ياكوبسون فقد وقع في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبى الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب، كما في دراسته بالاشتراك مع ليفي شتراوس لإحدى قصائد بودلير.

وأما ريفاتير فقد طالب بـ(القارئ المثالي) الذي يعتمد إلى (الاستجابة الذاتية) التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص.

وهذه وغيرها من القراءات المتعددة توقع الدارس في حيرة، فأية قراءة يختار؟ وأي طريق يسلك؟ في عصر تعددت في (القراءات)، ومنحت فيه القراءة سلطة على النص.

ويرى الغدامي أن القراءة عمل إبداعي، وأن القارئ تحوّل إلى منتج للنص، يثريه دوماً باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، عن طريق

وكل تشريح هو محاولة اكتشاف وجود جديد للنص.

ويعترف الغذامي بأن (تشريحيتها) هذه تختلف عن تشريحية ديريدا التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وتتفق مع تشريحية رولان بارت الذي يعتمد إلى تشريح النص لا لنقضه، ولكن لبنائه، وذلك في كتبه: Z/S، ولذة النص، وخطاب عاشق، حيث جعل القراءة علاقة حب بين القارئ والنص، وجعل القارئ عاشقا للغة يهيم ولها بها.

وفي تطبيقه النقدي على أدب (شحاتة) عرض الغذامي مشروعه القرائي في الخطوات التالية:

1- قراءة عامة: لكل أعماله، وهي قراءة استكشافية (تذوقية) مصحوبة برصد للملاحظات.

2- قراءة نقدية تذوقية: مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل، أو نواة أساسية.

3- قراءة نقدية تعتمد إلى فحص (النماذج): بمعارضتها مع العمل على أنها كليات شمولية تتحكم فـ تصريف جزئيات العمل الكامل.

4- دراسة (النماذج): على أنها وحدات كلية، بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقا من المبادئ الألسنية. وهذه (النماذج) هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة

تفسير إشاراته ورموزه التي هي في حالة غياب حتى يستدعيها القارئ، وأنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته. وهذا ما يضع الغذامي في طريق مدرسة (النقد التشريحي) كأحدث ما قدمه العصر من إنجاز نقدي، حيث يعي مجالا تاما للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه يفتح الباب للدور الإبداعي للقارئ. ومن هنا فهو يحفظ للنص قيمته الفنية، ويحول القارئ من مجرد مستهلك للنص إلى منتج له.

وقد اتخذ في قراءته (التشريحية) مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) شعارا نقديا تصدر عنه قراءاته الشعرية. وهو يتضمن مفهومات (السياق) و(النصوص المتداخلة)، وتفسير النصوص. وهذه تشكل العمود الفقري لنظريته في القراءة. ومن هذا المنطلق دخل على النص الأدبي على أنه (جسد) حي، فأعمل فيه موضع النقد، لتشريحه، من أجل سبر كوامنه، وكشف ألغازه، في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء.. أي أن التفكيك والنقض ليس من أجل الهدم، وإنما هو من أجل البناء. وبهذا تبدأ العملية المزدوجة: من الكل إلى الجزء لتفكيكه، ثم من الجزء إلى الكل لإعادة تركيبه. وهكذا تبدو (التشريحية) اتجاها نقديا عظيم القيمة، لأنها تعطي النص حياة جديدة، مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص،

الجمالي الدلالي للنص، فتفكك رموزه وإشاراته، وتكشف عن إمكانية تعدد دلالاته، وقابليته للانفتاح، ومن ثم تعدد تأويلاته التي لا تدعي أية واحدة منها إنها هي وحدها (الحق) وما سواها باطل.

تقف القراءة النسقية موقف الراض للقراءة السياقية، فتسجل عليها عدة مآخذ، منها: إن القراءة السياقية ليست أكثر من تفسير وشرح للأدب: فالمنهج النفسي لا يفهم الأدب إلا في ضوء آفات الأدباء العضوية، وعقدهم النفسية. والمنهج الاجتماعي الذي يستمد من الواقع، يهمل الجانب الفني للأدب، والمنطق الداخلي للإبداع، مغلبا عليهما الظروف الاجتماعية المحيطة بالأدب. بخلاف القراءة النسقية التي تُعنى باللغة الأدبية وجمالياتها، فتجعلها (غاية) تجمع بين المتعة والفائدة. وتفتح النص على تعدد الاحتمالات التي تتسع لها اللغة من خلال الحقول الدلالية الخصبة، والرموز والإشارات التي تُعلي من شأن بلاغة الغموض والانزياح، ذلك أن (النص) يظل دوما أغنى من عشرات التفسيرات التي تحاول الإحاطة بمعانيه ودلالاته التي تأبى التوقع في تأويل واحد.

إن القراءة النسقية اللسانية هي القراءة العلمية، لأنها تطبق المقاييس العلمية على اللغة، ولأنها تستقل بهذا العلم الذي له قوانينه وأنظمتها الخاصة به. هي إذ تبحث في بنية اللغة الأدبية، في تقنياتها الأسلوبية،

بربط النص بسياقه، من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة).

5. وأخيرا تأتي الكتابة: وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص. وقد عمد الغذامي إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسمى الوحدة (جملة)، وهي تمثل (الصوتيم) حيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. وحدها الأعلى أنه يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على سواه، وهي تختلف عن الجملة النحوية.

وهكذا تبدو (القراءة) مقارنة تشريحية تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه، دون أن تدعي لنفسها الوصول إلى غاية لن تصل إليها، إذ كلما تكررت القراءة، اختلفت النتيجة، وجاءت بالجديد. كما هي حال (دير الجودي) المبني على قم جبل الجودي الذي استوت عليه سفينة نوح عليه السلام. إذ يذكر القزويني أنهم زعموا أن سطحه يشير فيكون ثمانية عشر، فكما شُبر اختلف عدده. وما محاولة شبر سطح الدير إلا ضرب من القراءة. وكل قراءة لابد من أن تواجه مأزقا يماثل مأزق تشبير سطح الدير. فالمقروء يزد وينقص ويتبدل مع تكرار القراءة. وهي مسألة يعرفها السيميائيون القدامى منهم والمحدثون، بدءا بالغزالي وانتهاء بأمبرتو إيكو. هكذا تميظ (القراءة النسقية) اللثام عن تراكم المظهر

بقية عناصر العمل الأدبي اهتماما، فإن اتجاهات (ما بعد البنيوية) قد أعلنت من سلطة (القارئ)، كما نجد في (نظرية التلقي)، و(التفكيكية)، حيث يعلن الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان أنه قد انتهى زمن تسلط (النص) الأدبي، وأن التفكيكية ما هي إلا نشاط قرائي، وثيق الصلة بالنصوص التي يتناولها.

هكذا حظيت عملية القراءة في هذا العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنويين الفرنسيين. ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت (موت الكاتب) ليبقى القارئ وحده، وجها لوجه، أمام النص الأدبي. وقالوا إن كل قراءة هي أساس قراءة تلغيها القراءة التالية، وإن كل تفسير هو تفسير خاطئ يلغيه التفسير اللاحق.

ودلالاتها السيميائية، فإنها تعد أفضل منهج يدرس الأدب، لأنها لغوية تدرس اللغة التي هي عماد الأدب وصورته الواضحة.

وتتعدد القراءات اللسانية: من أسلوبية، إلى بنيوية، وسيميائية.. وكلها تصف (النص) الأدبي، وتستنبط بنياته وقوانينه، في تحليل وتركيب يتخطى حدود النص كدال إلى تقاطع النصوص و(تناصها). لكن التحليل اللغوي يختلف من منهج نقدي إلى آخر، فالتحليل الأسلوبي هو غير التحليل البنيوي، وكلاهما يختلف عن التحليل السيميائي، والتفكيكي، وإن كان تحليل اللغة هو القاسم المشترك بين هذه المناهج النقدية جميعا.

وإذا كانت الاتجاهات (البنيوية) قد أعلنت من سلطة (النص)، ولم تعر



# التواضع

## (الشعر العربي نموذجاً)

بقلم: حميد سمير

### ١- تصور نظري:

يفقد النص الشعري - في التصور الشكلياني - فائدته وغايته الخارجية، لينصب الاهتمام فقط على عالمه اللغوي وبنية النصية المغلقة. وعندها يصبح خطاباً ملتقاً إلى ذاته، ومنغلقاً على نفسه، يتم فيه التشديد على الوظيفة الشعرية وحدها في منأى عن بقية الوظائف الأخرى. وهذا ما يعني أن القيمة الفنية الأكثر هيمنة في هذا التصور تكون نابعة من داخل النص نفسه، وأن غايته تكمن في ذاته، وبذلك يتم تعويض الغاية الخارجية بغاية أخرى داخلية.

لقد نظر الشكليانيون الروس إلى الشعر باعتباره قولاً يهدف التعبير، لا علاقة له بما هو خارج عالمه اللغوي. بمعنى أن كل شيء في الشعر ينظر إليه في ذاته أكثر من كونه يحيل على مجال خارجي. ويعد إخنباوم من أكثر الشكليانيين دفاعاً عن هذا التصور، وذلك في تحليله الشهير لمعطف غوغول عام 1918، حين استبعد كل علاقة خارجية تربط النص بما هو خارج بنيته اللغوية. فالشاعر عند إخنباوم إنما يلجأ إلى الاستعارات الفنية وإلى

اللعب اللفظي من أجل بناء عالم فني مغلق، يتميز بتجانسه الداخلي وبانعدام أي غاية خارجية. إذ «ليس هناك جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها انعكاساً بسيطاً لمشاعر المؤلف الخاصة، وإنما هي دائماً تركيب ولعب».

والشيء نفسه قد تنبأه موريس بلانشو حين جرد النص الفني من كل إحالة خارجية ووظيفة مرجعية. وهذا ما أشار إليه في قوله الآتي: «لا ينبغي للكلمات أن تصلح لتعيين شيء ما أو إتاحة التعبير لأحد، ولكنها لها غاياتها في نواتها نفسها».

إن هذا التصور النصي المغلق للشعر، لا يمكن التسليم به في كل دقائقه، لأن الشعر ليس عالماً مغلقاً على ذاته، وإنما هو منفتح على عدة مجالات يمتاح منها عناصره وموضوعاته. ومما يؤكد انفتاح النص الشعري ومشاعيته، هو أنه يستمد مقوماته وأدوات بنائه من اللغة التي تعد مجال التزام اجتماعي كما يذكر بارت، وهي ملكية مشاع للناس جميعاً سواء أكانوا مبدعين أم ناساً عاديين.

وبما أن النص مدونة كلامية يعتمد اللغة مادة له، فإنه يكون بديلاً مقنناً للتجربة نفسها، وليس منعزلاً عنها في عالم لغوي بحت، كما يشير إلى

ذلك الشكلاونيون. ذلك أن النص يقوم بدور فعّال في عملية التواصل والترميز الفنيين. بمعنى أنه ينقل الموضوعات الخارجية ويحولها إلى لغة مما يجعل عملية الترميز تسير من الموضوعات إلى الكلمات. وبما أن النص يقوم بهذه العملية فإنه يتوقع وجود متلق افتراضي يفك شفراتها ويجعل العملية تسير من الكلمات إلى الموضوعات. ويتجلى ذلك واضحا من خلال الرسم البياني الآتي:



فهذا الرسم يبيّن أن النص أداة تواصل وتفاعل بين أفراد العشيرة اللغوية. فالنص تواصل، لأنه يهدف إلى توصيل المعلومات والمعارف ونقل التجارب إلى المتلقي. وهو تفاعلي، لأنه يقيم علاقات ثقافية بين أفراد المجتمع ويحافظ عليها وينقلها إلى الأجيال اللاحقة.

صحيح أن تواصلية النص الشعري وتفاعليته ليست هي نفسها التي تقوم بها لغة التداول اليومي، وذلك راجع إلى اختلاف طبيعة اللغتين. ومهما يكن الأمر فإننا لا نستطيع أن ننكر أن للنص الشعري وظيفة مرجعية، ولكنها تختلف عن وظيفة الكلام اليومي.

إن طبيعة النص الشعري ومكوناته اللغوية تدل على أنه ليس منعزلا في بيئة لغوية محضة، وإنما هو مليء بقرائن لفظية من شأنها أن توثق

العري بين النص باعتباره خطابا، وبين ظرفيته الزمانية والمكانية. «فأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان والضمائر وأزمنة الأفعال، وعموما كل الأدلة التعيينية والوصفية الإشارية تعمل على ربط الخطاب وترسيخ علاقته بالواقع الزمني والمكاني الذي يحيط بوجوده كخطاب. وهكذا داخل وضعية الكلام الفعلي، يتولى المعنى المثالي لخطابنا في اتجاه الإحالة الواقعية أي في اتجاه الشيء الذي نتكلم عنه».

إن الشعر - كواحد من خطابات عديدة - يتوجه المتحدث من خلاله إلى متلق افتراضي ليقول شيئا ما حول موضوع ما. وإذا كان الأمر كذلك فإنه يقوم بوظيفة إحالية، تجعل منه خطابا «مرتبطا بدرجة أو بأخرى بالعالم. إذ عن أي شيء سنتكلم إذا لم يكن موضوع كلامنا هو العالم».

لا وجود - إذن - لشعر منعزل عن المحيط المتصل بالزمان والمكان. فهو كاللغة يقوم برسالته التاريخية والفكرية والأخلاقية. وهذه كلها قيم يعبر عنها الشعر أو بعضه في اللحظات التي ترتبط بها، خاصة إذا كان شعرا صادرا عن شعراء كبار يملكون حاسة نافذة ترى ما لا يراه غيرها من الناس. بل إن نظرهم تلك تتخطى أحيانا الحاضر لتستشرف المستقبل بآماله ومخاوفه ورغباته. ومن هنا نفهم جيدا أن للشعر وظائف وقيما بعيدة تعد القيمة الشعرية واحدة منها فقط. ولكن الوقوف عندها دون غيرها من الوظائف قمين أن يعرض الشعر إلى عملية قتل شنيعة، لأنه يغيب بقية القيم

فنية، ولكن المتلقي يتلقاه وفق نظرة جمالية (مثال ذلك: التلقي الجمالي لبعض النصوص التاريخية والفلسفية).

4- يؤلف الكاتب نصا فنيا، ولكن المتلقي لا يملك القدرة على مماثلته مع أي نموذج فني سائد، ومن ثم يتقبله وفق نظرة غير جمالية.

وإذا كانت الحالة الأولى تستند في نظامها التواصلية إلى لغة التداول اليومي التي تقل فيها الوظيفة الجمالية، فإن الحالات الأخرى تعتمد نظاما دلاليا يستند إلى لغة جمالية يميز فيها يوري لوتمان بين جمالية المطابقة أو التماثل (Esthetique de l'iden- tité) التي تجسدها الحالة الثانية، وبين جمالية المعارضة (Esthétique de l'opposi- tion) المتمثلة في الحالتين الأخريين.

## 2- برهنة وإنجاز:

ننطلق من التصور السابق لنقول: إن خطاب الشعر العربي على مدار تاريخه الطويل، وعبر فضاء جغرافي عريض، يستوي في ذلك المغرب والمشرق، كان يتحرك -إنشاء وتلقيا- وفق ما يسميه لوتمان بجمالية التماثل والمطابقة. ومن وظائفها أنها تحافظ على القيم الثقافية الموروثة وتجدد العهد بها لتتحول بعد ذلك إلى موضوعات جمالية تساهم في عملية التواصل الفني التي تقوم أساسا على مفهوم التتابع بين المؤلف والمتلقي، مما يجعل الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى هذه الجمالية تستجيب لتوقعات

التي تمنحه الفاعلية وتربطه بإطاره الثقافي والحضاري.

من هذا المنطلق إذن يتم إدراج الخطاب الشعري ضمن نظام تواصل عام تربطه علاقة متينة بنسقه الثقافي. وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى الشعر باعتباره جنسا أدبيا يجسد نموذجا (Model) للإنسان في عصر ما. «وهذا بدوره يتوقف على طبيعة الثقافة التي يندرج فيها شعر ما باعتباره مجموعة معينة من النصوص التي تشكل مع غيرها من النصوص شخصية هذه الثقافة».

وإذا كان النص الشعري يمثل بنية جزئية ضمن بنية أعم يجسدها السياق الثقافي، فهذا يعني أن الثقافة تمارس تأثيرها قويا على نصوص الشعر. فهي تؤسس تقاليدها الفنية وموضوعاتها الجمالية، ثم تتولى نشرها وترويجها لتصبح إزاء قواعد معتمدة في إنتاج النصوص وتلقيها. وهذا من شأنه أن يميز بين ما هو فني وما هو غير فني في حقبة معينة. وانطلاقا مما يؤسسه الذوق من تقاليد فنية وموضوعات جمالية في حقبة بذاتها، نكون إزاء أربع حالات من التواصل الفني بين كل من النص والمتلقي يعرضها يوري لوتمان على النحو التالي:

1- يكون النص غير فني، سواء أكان ذلك عند المؤلف أم عند المتلقي، وتلك هي حالة اللغة العادية.

2- ينشئ المؤلف نصا بوصفه عملا فنيا، ويتلقاه المتلقي انطلاقا من الصفة نفسها.

3- لا ينشئ المؤلف النص لغاية

الإسلامية، فالتعبير عن هذه المعاني الثقافية وتشابها هو ما جعل الشعر العربي في أغلبه ترديدا لقيم جماعية وليس تعبيراً خالصاً عن عوالم فردية. فالشعراء العرب - انطلاقاً من بعض السمات المتشابهة - يجمعهم «لا وعي جمعي» هو المسؤول عن توحيد قيمهم وثباتها، تلك التي يتصرف في حدودها كل فرد، ويحرص كل شاعر، سواء أكان جاهلياً أم أموياً أم عباسياً، على التغني بها وتمجيدها والمحافظة على بقائها واستمراريتها. وانتقال هذه القيم عبر جميع العصور وعبر فضاء مكاني رحب يعتبر دليلاً على نموذجيتها، وارتفاعها عن الزمان والمكان لتعيش خارجهما، وستظهر معالم هذه الفكرة واضحة من خلال نماذج شعرية تنتمي إلى عصور متباينة زماناً ومكاناً:

١ - يقول زهير بن أبي سلمى:

من يلق يوماً على علاته هَرماً  
يلق السماحة منه والندى خلقاً  
ليث بعثُر يصطاد الرجال إذا  
ما كدَّب الليث عن أقرانه صدقا  
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا طعنوا  
ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا  
فضل الجواد على الخيل البطاء فلا  
يعطي بذلك ممنونا ولا نرقا  
لو نال حي من الدنيا بمكرمة  
أفق السماء لئالت كُفُّه الأبقا

٢ - قال كعب بن مالك يمدح الرسول (صلى الله عليه وسلم):

فينا الرسول شهاب ثم يتبعه  
نور مضيء له فضل على الشُّهب

مقلقيها، الأمر الذي يمنحها آلية تكون أقرب إلى آلية اللغة الطبيعية. وهذا يعني أن هناك مجموعة من المبادئ والمعايير تمثل القاعدة التي أقيم على أساسها هذا الصنف من الأنساق الفنية، فينظر إليها باعتبارها جمالية للتطابق تقوم على التماثل المطلق لظواهر الحياة ممثلة في نماذج معروفة سلفاً من قبل الجمهور، وتدخل في نظام من القواعد. وهذا ما يؤدي بالفنان إلى أن يرفض بوعي كل شيء جوهري يؤسس فرادة وأصالة الظواهر. ونتيجة لذلك يكون الفن قائماً على التماثل حيث تتحقق النماذج الجمالية وفق نص قاعدي أو ما فوق النص (Meta-texte).

إن ما يبدو متشابهاً في الشعرية العربية من شعر امرئ القيس وشعر زهير وشعر حسان وشعر أبي تمام وشعر المتنبي وشعر المعري؛ مروا بالشعر الأندلسي وانتهاء بشعر الإحياء في العصر الحديث، هو في الحقيقة تحققاً فعلية وجزئية (Réali-sation) لنظام كلي يجسد نصاً قاعدياً نموذجياً لا يتحقق في الواقع إلا من خلال صيغ وقصائد ممكنة، تُكرس رؤية جمعية هيمنت على كل حقب الشعر العربي وعصوره الفنية. وتتحدد عناصر هذه الرؤية في قوالب فنية تعبر عن معان معرفية ومضامين خلقية، يشترك فيها هؤلاء الشعراء جميعهم، مما جعلهم يشكلون طبقة واحدة؛ تنتمي إلى مجال ثقافي واحد، وفضاء شعري تحكمه بنية ثقافية واحدة هي بنية الثقافة العربية



الحق منطقته والعدل سيرته  
فمن يجبه إليه يُنج من تب  
نجد المقدّم، ماضي الهم معترزم  
حين القلوب على رجف من الرعب  
3. قال المتنبي:

العريض، ولكن توحيدها قيم معنوية  
ذات جرثومة واحدة، يوجهها نظام  
دلالي ثابت يختفي في بنيتها العميقة.  
ويتحدث المستشرق مونتغمري وات  
عن طبيعة هذا النظام فيقول: «لم  
يشعر العالم العربي في غالبية عشية  
ظهور الإسلام، بالتضاد المجرد بين  
الخير والشر. فقد استعاض في  
البلاد العربية الوثنية عن هذا المفهوم  
بالتضاد بين الشرف أو العرض  
والعار. وقد كان من الممكن لهذا  
التضاد أن يساعد في الوسط القبلي  
على تشييد قواعد أخلاقية».

إذا قيل رفقا قال للحلم موضعٌ  
وحلم الفتى في غير موضعه جهلٌ  
ولولا تول نفسه حمل حلمه  
عن الأرض لانهدت وناء بهل الحمل  
ونادى الندى بالنائمين عن السرى  
فأسمعهم هبوا فقد هلك البخل  
وحالت عطايا كفه دون وعده  
فليس له أنجاز وعُد ولا مطل  
فأقرب من تحديدها رد فائتٌ  
وأيسر من إحصائها القطر والرملُ  
4. قال المعري:

فالتضاد بين العرض والعار يعد  
مولداً معنويا بنيت عليه القصيدة  
الجاهلية، ثم أثبتته الإسلام وأبقى  
عليه، فظل مستمرا في فضاء الثقافة  
العربية الإسلامية. ولقد ترتب عن  
هذا المولد نص قاعدي تجسده قصيدة  
نموذجية واحدة لا يدركها البلى  
والقدم، بسطت سلطتها على الذوق  
الفني مما جعل صورها تتكرر في كل  
العصور الفنية وعند كل الشعراء رغم  
اختلاف مشاربهم وتعدد طرائق  
أساليبهم الفنية.

تنازع فيك الشبه بحر وديمة  
ولست إلى ما يزعمان بمائل  
إذا قيل بحر فهو ملح مكرّر  
وأنت نعيم الجود عذب السمائل  
ولست بغيث فوك للدر معدن  
ولم تُلَفْ دراً في الغيوث الهواطل  
5. يقول شوقي:

ومن هنا نفهم لماذا تحمل كل  
النماذج الشعرية في تاريخ الشعر  
العربي مكونات ثابتة جعلت  
النصوص الشعرية تتناسل في تواتر  
مطرد عبر سلاله شعرية، تتعالق فيها  
النماذج مع بعضها البعض بدءاً من  
العصر الجاهلي وانتهاء بالعصر  
الحديث. الأمر الذي يعني أن الشعرية  
العربية كانت تصدر عن قاعدة  
سلوكية وراثية تنتمي إلى فضاء  
الثقافة العربية الإسلامية. وتحتزل

أما الجمال فأنت شمس سمائه  
وملاحة الصديق منك أياء  
والحسن من كرم الوجود وخيره  
ما أوتي الفؤاد والزعماء  
فإذا سخوت بلغت بالجوّد المدى  
وفعلت ما لا تفعل الأنواء  
وإذا مشيت إلى العدا فغضنقر  
وإذا جريت فإِنَّكَ النكباء  
فهذه نماذج شعرية تنتمي إلى  
حقب فنية، يميز بينها عامل الزمن

ضغط القهر السياسي ليحل محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة. وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر. ولكنه يظل باقيا كامنا، كأنه واحد من هذه النماذج العليا (Archetypes) التي حدثنا عنها يونج، تلك النماذج الأولى العتيقة التي تتغير أعراضها وصورها ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلا، تشي به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص».

ولما كان الشعر العربي في عصوره الفنية تجسيدا أيقونيا لمؤلف نموذجي هو المؤلف - الحكيم، فإنه يغدو بسبب ذلك خطابا شعريا تهيم عليه الوظيفة الأدبية بمعناها التربوي الحكمي، وليس بالمعنى الذي يقابل المفهوم الغربي وتحده لفظة أدب - Lit- (terature) ذات المضمون الجمالي الحر. فحين يصبح الشعر أدبا في مفهوم الثقافة العربية الإسلامية يتحول إلى نمط خطابي (Un-type de discours) يندرج ضمن الخطاب التعليمي التأديبي الذي يتعالق فيه جنس الشعر مع أجناس أدبية أخرى كالحكمة والموعظة والمثل لتكون نصا أدبيا جامعا.

هذه القاعدة «في كلمة المروءة التي تحدّد أفقها التصوري الفضائل الآتية: الشجاعة والثبات في الملمات والحلم أمام الإهانات واحترام العهود».

ولا يعني مثل هذا التصور أن بنية الشعر العربي بنية جامدة ومغلقة؛ كانت في منأى عن محيطها بعيدا عن روح عصرها، بل يعني أن هذه البنية تتحرك حركة اعتماد؛ ومعناها أن الشعر العربي قد ظل يتحرك إلى الأمام وهو مشدود إلى نظام دلالي مجرد ينسلخ من نسبية الزمان والمكان. وعلى هذا الأساس يمكن لخطاب الشعر العربي أن يعبر عن لحظاته الزمانية وعن واقعه ومحيطه دون أن ينفصل عن نسبه الشعري المرتبط بقيم معنوية نابعة من مجال إسلامي رحب. مما يدفعنا إلى القول إن الخطاب الشعري العربي الإسلامي هو في حقيقته جناس خطي لمؤلف نموذجي هو المؤلف - الحكيم الذي تكررت صورته في عصور التراث العربي الإسلامي. وقد يحدث أن «يتعدل هذا النموذج ظاهريا تحت وطأة التحولات الاجتماعية، أو يختفي مؤقتا تحت

# مفهوم الصيغة السردية في الخطاب الروائي

بقلم: د. عبد العالي بوطيب

التي عرضها علينا بها، وقدمها لنا). وكما هو معروف، هناك طريقتان تعبيريتان رئيسيتان يختار بينهما السارد في تبليغ محكيه، فإما أن يدع قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، كأنها تقع أمامه على الطريقة التي تشاهد بها المسرحيات فوق خشبة، وهو ما يسمى بالعرض (la presenta-tion). وإما أن يتكفل هو بنقلها لنا بطريقة غير مباشرة عبر خطابه الخاص. دون أن يدع لنا فرصة الاتصال المباشر بها، وهو ما يصطلح عليه عادة بالسرد (la narration). هذان المصطلحان الحديثان، على الأقل من حيث الشكل، لهما من حيث المفهوم جذور عميقة تمتد إلى ما أسماه تودوروف بفن الأخبار والدراما، بحيث: (يمكن الافتراض بأن هاتين الصيغتين في المحكي

رغم ما يبدو على هذه المقولة النحوية من عدم تناسب مع ما هي مستعملة له في الخطاب النقدي الروائي، لأن (وظيفة المحكي - كما يقول ج. جيت - ليس إعطاء أمر، أو إبراز تمني، أو التعبير عن شرط... إلخ، ولكنها ببساطة حكي حكاية) فإنها مع ذلك قد وطدت مكانتها، وأصبحت أكثر تداولاً بين المهتمين الذين عملوا على إصباغها بحمولة دلالية استعارية إضافية، تجعلها تتلاءم ومجال استعمالها الجديد، وهكذا فإذا كانت: (مظاهر المحكي les aspects du recit) تتعلق بالكيفية التي أدركت بها الحكاية من طرف السارد، فإن صيغ المحكي تتعلق بالطريقة

يقول: فلكي أوضح ما أعنيه، ولكي لا تظل عاجزا عن فهم ما أقول، سأوضح لك تفسير كل هذا، فلو كان هوميروس قد قال إن الكاهن - خروسييس - قد جاء وفي يده فدية ابنته، يتوسل إلى الإغريق، وبخاصة الملوك، ثم واصل كلامه، لا على لسان خروسييس، وإنما على أنه هو هوميروس دائما، لما كانت هناك محاكاة، وإنما سرد فحسب، ولا ستمرت الفقرة على هذا النحو بالتقريب - ولكن بدون وزن شعري:

بعد أن قدم الشاعر، توسل إلى الآلهة، أن يستولوا على طروادة، ويعودوا آمنين إلى ديارهم، غير أنه ابتهل إلى الإغريق أن يردوا إليه ابنته لقاء الفدية التي أتى بها إليهم، وأن يحترموا الآلهة. وعندما ختم كلماته أبدى بقية الإغريق تبجيلهم له وموافقتهم على ما طلب، غير أن أجاممنون وحده قد تملكه الغضب، وأمره بأن يرحل وألا يعود ثانية، إذ أن عصاه وقلادته الإلهية لن تجديه نفعا، وأضاف قائلا إن ابنته لن تخرج من أسره، بل ستظل معه حتى تدركها الشيخوخة في أرجوس، ثم أمره بأن ينصرف وألا يثييره إن شاء أن يعود إلى أهله سليما معافى، وعندما استمع الشيخ إلى هذا التهديد داهمه الرعب، وانصرف دون أن ينطق بحرف، ولكنه عندما فارق المكان توجه بصلاته إلى أبولو مناديا إياه بكل أسمائه، وذكره بكل ما شيده له من معابد، وما نحو له من ذبائح، وتوسل إليه أن يرد إليه أفعاله الطيبة، وأن يصب جام غضبه على الإغريق،

المعاصر تنحدران من أصلين مختلفين: فن الأخبار والدراما (la chronique et le drame) فن الأخبار أو التاريخ، وهو على ما يعتقد، حكي محض، حيث المؤلف عبارة عن شاهد عادي ينقل الوقائع، أما الشخصيات فلا تتكلم.. وفي المقابل، في الدراما، نجد الحكاية ليست منقولة، إنها تمر أمام أعيننا، وإن كنا لا نقوم سوى بقراءتها، فليس هناك سرد، والمحكي متضمن في أقوال الشخصيات).

وقد طرحت هذه القضية أول مرة من قبل أفلاطون في الفصل الثالث من كتابه - الجمهورية - أثناء تحديده للفرق بين السرد المحض والمحاكاة، كما أشار لذلك ج. جنيت في كتابه - وجوه III - وهكذا نجد أفلاطون يقول لمحاورة: (فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع.. أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة.. أما إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقا لما كان للمحاكاة في أشعاره أي نصيب، ولأقتصر كل شعره على السرد المحض).

وليوضح بالدليل ما يقصده، يأتي أفلاطون لمحاورة بنموذج من «إلياذة» هوميروس، عبارة عن مقطع حوار يدير بين الشاعر الكاهن - خروسييس - وآلهة الإغريق، فيحوله لسرد محض على لسان السارد هوميروس. ليتمكن محاورة من إدراك الفرق بين الصيغتين على المستوى الشكلي الأسلوبى.



كي ينتقم له منهم عما ذرفته عيناه من دموع، وعلى هذا النحو يصبح الاستهلال مجرد سرد دون محاكاة.

لقد تعمدا إيراد هذا المقطع على طوله النسبي لما سيلعبه لاحقا من دور يجعل منه قاعدة وأرضية نقاش خصبة، تجلي غوامض هذا العنصر الهام من عناصر تحليل الخطاب الروائي ألا وهو الصيغة، خصوصا وقد استعمله ج. جنيت منطلقا لتأسيس تصوره العام حول هذا الموضوع، الذي سنحاول قدر المستطاع إبراز خطوطه العريضة في عملنا هذا.

وهكذا يبدو الفرق الجوهرى بين الصيغتين أو الأسلوبين، كما أبرز ذلك أفلاطون في المسافة الفاصلة بين المتكلم وخطابه الموجه للمتلقى، فكما كان المشهد حواريا قائما على التعبير المباشر المتبادل بين الشخصيات كنا أمام محاكاة، وكلما جمعت هذه الأقوال لتعطانا في شكل مكثف غير مباشر من قبل السارد، كنا أمام سرد محض، أي أن معيار التمييز هنا هو المباشرة والكثافة.

وبالمناسبة تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض المنظرين المعاصرين لا يشاطرون أفلاطون رأيه هذا، لما قد ينتج عنه من تبسيطية توقع في الخلط. كأن يعتبر كل كلام صادر عن الشخصية الروائية عرضا ومحاكاة، وكل ما يصدر عن السارد حكى وسرد، وهذا غير صحيح، لأننا قد نعثر على السرد في كلام الشخصيات الروائية، كما قد نعثر على العرض في كلام السارد، سواء

بسواء، وبمعنى آخر يجب أن نميز بين السرد وكلام السارد، والعرض وكلام الشخصية الروائية، وألا نعتبرهما مترادفين. وهذا ما نبه إليه تودوروف حين قال: إن هذا التمييز الأولي للسرد عن العرض خاطئ بجانبه التبسيطي، بحيث أنه إذا أخذ به هنا، فسيرفق بأن الدراما لا تعرف السرد، والمحكي غير الحوارى لا يعرف العرض، بالرغم من إمكان اقتناعنا بسهولة بالعكس، بعد هذا ينتقل ليعطينا أمثلة على مصداقية ملاحظته من رواية العلاقات الخطيرة les liaisons danaeuses لشوديرلوس

دولاكلو Choderlos de Laclos التي كالدراما لا تعرف سوى الأسلوب المباشر le style direct لأنها عبارة عن رسائل متبادلة بين الشخصيات، ومع ذلك فإن بعض رسائلها ذات صبغة سردية محضة: فإذا كانت أغلبية الرسائل تمثل أفعالا، وبذلك تعود للعرض: فإن رسائل أخرى تخبر فقط بالأحداث التي حدثت في مكان آخر.. ومما يؤكد الطابع السردى لهذه الرسائل كونها تستهل بعبارة: هذا بيان ما حصل بالأمر -Voici le bulletin d'hier.

نفس الشيء يصدق على كلام السارد الذي لا يمكن اعتباره دائما محض سرد. وفي هذا الإطار يسوق تودوروف المقطع السردى التالى من رواية: التربية العاطفية -لقلوبير:

لقد دخلوا لحي -كومارتان caumartin حين تفرقع خلفهم فجأة ضجيج، شبيه بقطعة قطعة من حرير كبيرة نمزقها، إنها مذبحة

وللعرض بكلام الشخصيات للبحث عن أساس لذلك أكثر عمقا.. وسنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية في اللغة). انطلاقا من القاعدة اللسانية القائلة، بأن كل كلام هو ملفوظ وتلفظ / enonce/ enonciation أي أنه يتوزع بين الذات المتكلمة وموضوع الكلام، واللغة ذاتها مكونة على أساس يجعل هذه القسمة ممكنة، وهكذا فبمجرد ما يتناول شخص ما الحديث إلا ويتغرس في اللغة ويمتلكها وكأنها له وحده: (اللغة منظمة هكذا لتسمح لكل متكلم بتملكها.. بتعيين ذاته كأنا (je)، والضمائر الشخصية هي نقطة الدعم الأولى لتحقيق الذاتية داخل اللغة. وهكذا فكلما طغت حصة ذات المتكلم على الموضوع المتكلم عنه إلا وأصبحنا أمام خطاب ذاتي إنجازي، performatif. أما إذا حصل العكس، بحيث تقلص حجم تدخل المتكلم لصالح موضوع الكلام، أصبحنا أمام خطاب موضوعي تقريرى constatatif. مع العلم أن هناك درجات متفاوتة في كلا الخطابين، وللتدليل على صحة ذلك يأتي بنفنيست بمثال يدعم به رأيه، يقول: (ويلمس الفرق باستبدال عبارة - أقسم - ب - يقسم - (je jure par il) jure) فبينما أقسم هي عبارة عن التزام engagement، فإن يقسم ليست سوى وصفا description. لذا نقول إن ربط الذاتية بالأسلوب المباشر والموضوعية بالأسلوب غير المباشر، مسألة تفريقية فيها الكثير من التجاوز، لما يمكن أن يحصل بينهما من تداخل. بحيث نلمس مظاهر

شارع - كابوسين - Boulevard des capu- cines ها قد قتل بعض البورجوازيين، قال فريدريك بهدوء، (لأنه توجد مواقف يكون فيها الإنسان الأقل فظاظة منفصلا جدا عن الآخرين، لدرجة مشاهدة إبادة الجنس الإنساني دون نبض قلب) فهذا المقطع كما يلاحظ لا يتضمن سردا للحوادث فقط، بقدر ما يشتمل بالإضافة إلى ذلك على تصريحات مباشرة ذاتية، هي بمثابة عرض - يتجلى ذلك من خلال المقارنات والتأملات العامة التي يتضمنها، وكلاهما يعودان على شخصية السارد، دون أن يعتبرا بأي حال من الأحوال سردا. مثل ذهب لذلك أفلاطون سابقا، إنها وقائع وأحداث لا يكتفي السارد بإطلاعنا عليها من مستوى خارجي محايد، ولكنها، وهذا هو الأهم، مقاطع تخبرنا بالعلاقات والمواقف الخاصة التي تقيمها الذات المتلفظة - السارد هنا - بموضوع تلفظها، مما يسمح لنا بالقول إن معيار تمييز السرد عن العرض، كأسلوبيين مختلفين ومتكاملين في نقل الأحداث، لا يكمن في مصدر الخطاب، وهل هو السارد أم الشخصية الروائية، بقدر ما يكمن في العلاقة الرابطة بين المتكلم وموضوع كلامه. أو ما اصطلح عليه بالذاتية والموضوعية، في التعبير I'oh-jectivite et la subjectivite dans le langage كما حددها كل من جون أستيبن وبنفنيست Benveniste et john austin يقول تودوروف عن هذه المسألة: (يجب أن نتخلى إذن عن مطابقتنا الأولى للسرد بكلام السارد،

لغة).

لقد تحدث أفلاطون سابقا، عن مفهوم المحاكاة باعتبارها نقلا لكلام أشخاص، فماذا سيحصل إذن لو كان الأمر يتعلق بموضوعات أخرى غير الأقوال، كالأحداث والأفعال الصامتة؟ كيف ستتحقق المحاكاة في هذه الحالة؟ وما هي بالتالي الوسائل والأدوات التي سيوظفها السارد لجعلنا نقع في حبال الوهم بالمحاكاة؟ أو بعبارة أخرى مختصرة جدا، كيف يمكن لهذا الموضوع السردى، أن يحكي نفسه بنفسه، كما يقول لوبوك، دون أن يتكلم عنه أي شخص؟

ذلك ما لم يعمل أفلاطون على إثارته، وكأن النص المحول سابقا لصيغة السرد لا يتضمن سوى أقوال شخصيات متحاوره، يتوجب نقلها من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر. متناسيا بذلك: (أن اللغة لا يمكنها أن تحاكي ببراعة إلا اللغة). وأن الخطاب لا يمكنه أن يقلد سوى ذاته، أما الأشياء والموضوعات الأخرى فلا تتوفر أثناء السرد إلا على درجات متفاوتة من الإيهام بالمحاكاة. دون أن تكون هناك محاكاة حقيقية فعلا، وهو ما دفع ج. جنيت لتصنيف المحكي لموضوعين اثنين حسب طبيعة كل واحد منهما، محكي الأحداث، ومحكي الأقوال: (يجب علينا هنا، إذن، التمييز بين محكي الأحداث *recit de d'evenements* ومحكي الأقوال *paroles*).

أما بخص محكي الأحداث فإن قارئ المقطع الهوميري السابق،

الذاتية في الأسلوب غير المباشر. كما يمكن أن نلمس الموضوعية في الأسلوب المباشر للشخصية الروائية: (كلام السارد ينتمي عموما لمستوى التلفظ الإخباري.. لكن حين يقرنه بتأمل عام، فإن ذات التلفظ تصبح ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات). ومن ثم نجد أنفسنا أمام محاكاة لا أمام سرد، رغم أن الحديث صادر عن غير الشخصية الروائية، خلافا لما ذهب إليه أفلاطون سابقا، وعارضه فيه بعد ذلك تلميذه أرسطو الذي اعتبر الصغتين معا. المباشرة وغير المباشرة. أسلوبين من أساليب المحاكاة، تقوم أولا هما. المباشرة. على ما أسماه فيما بعد هنري جيمس بالعرض *showing - mon-trer*. بينما تقوم الثانية - غير المباشر - على ما سيسميه نفس الناقد بالحكي *telling - raconter*. بالرغم مما تتضمنه التسمية الأولى في نظر ج. جنيت من حمولة دلالية بصرية *visuel*، توهم بالمحاكاة، على عكس العرض الدرامي الذي لا يمكن فيه لأي حكي أن يحاكي أو يقلد الحكاية التي يحكيها، إن أقصى ما بإمكانه عمله هو حكيها بطريقة مفصلة ومدققة. حين ساعيا من وراء ذلك إصباغها بأكبر قدر ممكن من الإيهام بالمحاكاة لا غير، لأن اللغة كما هو معروف لا يمكنها أن تحاكي سوى ما هو لسانی فقط (اعتبارا لهذه الحقيقة الوحيدة والمقنعة المتمثلة في أن السرد شفويا أو كتابيا، هو فعل في اللغة وأن اللغة تدل دون أن تقلد، إلا إذا كان الموضوع المدلول عليه. المسرود. طبعا، هو ذاته

سوى إيهاما بالحاكاة، مرتبطة ككل إيهام بعلاقة متنوعة للغاية بين الباث والمتلقي.. والتطور التاريخي يلعب هنا دورا حاسما) كما أكد ذلك ج. جنيت. أما على المستوى النصي المحض فيمكن اعتبار العنصرين المشار إليهما سابقا بشكل ضمني من طرف أفلاطون أساسيين في خلق هذا الإيهام لدى القارئ، وأعني بهما: (حجم المعلومات السردية.. المحكي الأكثر تفصيلا. والغياب.. أو الحضور الطفيف.. للمخبر، أي السارد). وبعبارة أخرى إن العرض /showing/ montrer لا يمكن رلا أن يكون شكلا من أشكال المحكي، يقوم على إعطاء أكبر قدر ممكن من المعلومات، مصحوبا بأقصى درجات تغييب للذات الناقلة للمحكي - أي السارد. وكأنها ليست التكلمة، يقول برسي لوبوك في الموضوع: (ولما كان على القصة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول، فإذا كان - الصدق - الفني مسألة تصوير ملزم. أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم. إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر). مما يمكننا من فهم السر الكامن خلف إلحاح هنري جيمس الكبير، على ضرورة هيمنة: (المشهد - المحكي - المفصل - وشفافية السارد). في هذه الصيغة السردية. وبذلك يتأكد الفرق بين المحاكاة والسرد فيما قاله ج. جنيت،

الموظف من قبل أفلاطون لتوضيح الفرق بين الصيغتين الرئيسيتين للخطاب الروائي - العرض والسرد - سيلاحظ أنه لا يتوفر سوى على جزء يسير غير حواري. ويمتد من: (وعندما استمع الشيخ) إلى: (توجه بصلاته إلى أبولو). بينما المقاطع الباقية كلها حوار، وقد قام ج. جنيت بمقارنة إحصائية بينه وبين حجمه الأصلي، فلاحظ أنه حدث تقلص في طوله، بحيث انتقل عدد كلماته: (من 30 كلمة إلى 18 كلمة في النص الإغريقي، ومن 43 كلمة إلى 25 كلمة في الترجمات الفرنسية). ويرجع ذلك في مجمله للتشدد الذي مارسه أفلاطون على النص الأصلي، إما بدعوى تفادي التكرار أو الحشو، كما في عبارة: (هذا الساحل الرملي حيث صخب البحر) التي ليس لها في اعتقاده أي دور وظيفي على مستوى الحكاية، وله العذر في ذلك مادام لم يسمع بما قاله بارت R. Barthes عن - أثر الواقع l'effet du reel حيث يعتبر الحضور وحده كافيا للاحتفاظ بالشيء، ولو لم تكن له أية وظيفة أخرى. (كل هذا يوحي بأن - الواقع - معروف، يكفي بذاته، وأنه قوي لحد إبطال كل فكرة عن - الوظيفة). وهذا ما لم يدركه أفلاطون حين عمد إلى حذف بعض الجمل التفصيلية - الزائدة - التي لا تناسب السرد المحض في اعتقاده من مقطع هوميروس السابق: (إن محكي الأحداث مع ذلك، وكيفما كانت الصيغة، هو دائما سرد. بمعنى أنه نقل - لما يفترض - أنه غير لغوي، أي أن محاكاته لن تكون أبدا



سيصبح عليه مقطع «الإلياذة»، فيما لو نقله هو ميروس باسمه الخاص كسارد، لا باسم الشخصية المتكلمة، معتبرا ذلك سردا محضا وليس محاكاة.

ولنعد الآن إلى ما يسمى عادة بمسألة محكي الأقوال، كمفهوم يرتبط، أساسا بعملية نقل كلام بكلام، لننتأمل في الأشكال والأساليب التي تتخذها على مستوى الخطاب الروائي، وحتى يتمكن ج. جنيت من جعل الفروقات بين هذه الأساليب واضحة بالنسبة للقراء، يستعين بنفس المقطع الهوميري السالف الذكر، وهذه المرة في جزئه الحوارى ليقارنه بالمقطع المحول من قبل أفلاطون، فيلاحظ أن هناك أسلوبين من أساليب نقل خطاب الشخصية الروائية من قبل السارد، يضاف إليهما أسلوب ثالث يتموضع بينهما، وهي:

- الخطاب المعروض : le discours rap-  
porte

- والخطاب المسرود : le discours nar-  
rativise ou raconte

- والخطاب المنقول أو المحول : le dis-  
cours transpose

علما بأن هذا التصنيف لا يقتصر على خطاب الشخصيات المنطوق فحسب، ولكنه يمتد ليشمل أيضا خطابها الصامت أو الداخلى كما يقال، وبذلك يصبح مجموع صيغ وأساليب نقل خطاب الشخصيات بنوعيه، الداخلى والخارجي، ست صيغ هي :

١ - الخطاب المسرود أو المحكى le  
discours narrativise ou raconte

أي أن : (المحاكاة تتحدد بأكبر قدر من الأخبار، وأقل قدر من تدخل المخبر، أما المادة الحكائية فبالعلاقة العكسية. وكما هو واضح من خلال هذا التعريف، فإن معيار التمييز بين الصيغتين أو الأسلوبين يرتبط أساسا بعنصر السرعة في السرد، وما ينتج عنه من تقليص في مدة زمن الخطاب بالمقارنة مع زمن الحكاية من جهة، ومن جهة أخرى بمسألة الصوت ودرجات حضور الذات المتلفظة - السارد - في الخطاب، بمعنى أن السرد ما هو في العمق سوى نتيجة لمعطيات خارجية، لا علاقة لها بطبيعته.

أما إذا انتقلنا لمحكي الأقوال، فسنلاحظ أنه إذا كانت المحاكاة اللغوية للحوادث الصامتة غير اللغوية ليست سوى أوتوبيا أو وهم، فإن الأمر بالنسبة لمحكي الأقوال يختلف جذريا عن ذلك، حيث توجد مرغمين مسبقا على هذه المحاكاة المطلقة، لدرجة يصعب معها التمييز بين اللغة المحاكاة واللغة المحاكاة، فحين نقرأ في رواية ما أن الشخصية الفلانية قالت: (يجب أن أنجح هذه السنة في الامتحان).. فإننا نشعر كما لو كنا نسمع هذا الكلام مباشرة من فم الشخصية نفسها، بالرغم من أن الاسرد هو الذي أخبرنا به، ومن فمه سمعناه، أي أن: (السارد هنا لا يحكى جملة البطل، ويمكن القول بصعوبة إنه يحاكيها، إنه ينسخها من جديد لا la recopie - rewriting وبهذا المعنى لا يمكن الحديث عن سرد). على عكس ما اعتقدن أفلاطون حين تصور ما

نوعا من المسخ والتأويل، وذلك عن طريق إدماجها في خطابه الخاص. فتفقد بذلك صبغتها الوثائقية كأقوال يمكن الاعتماد عليها والاستشهاد بها: (إن هذا التحويل يستدعي في الحين اختفاء علامات التلفظ - أنا/ أنت. ويفرض إحالات زمن ومكان لا علاقة لها بالشخص الذي نطق بالجملة، وإنما بالشخص الذي يصنع المحكي مكررا الأقوال). على أن الفرق بينه وبين ما يسمى بالأسلوب غير المباشر الحر - le style in-direct libre لا يكمن فيما قد يلاحظ على هذا الأخير من تقلص في حجم التبعية يسمح بتمدد أكبر وأطول للخطاب، ولا في بداية تحرره من التابع الكرونولوجي بالرغم من النقلات الزمنية، وإنما يكمن أساسا في غياب الأفعال التصريحية منه - l'absence des verbes déclaratifs. مما قد ينتج عنه أحيانا بعض الخلط بين الخطاب المنطوق والخطاب الداخلي من جهة، وبين خطاب الشخصية - منطوقا أو داخليا - وخطاب السارد من جهة ثانية.

3. الخطاب المعروض le discours rapporté: ويطلقه ج. جنيت على الصيغة التي تشبه الكيفية التي - حاكي - بها هوميروس خطاب الشخصية الملحمية السابقة. كما تلفظت به أول مرة، دون تحريف، إن السارد هنا، وهو هوميروس، لم يقم بأكثر من دور قناة تمرر خطاب الشخصية للقارئ. يحذر شديد من أن تترك بصماتها عليه، كما يحدث في الصيغتين السابقتين المعروفتين

وهو طبعا الصيغة التي تعكس أكبر تباعد ممكن بين الخطاب وصاحبه، وبالتالي بين الخطاب وصورته الأصلية، كما تبين ذلك بوضوح الكيفية التي حاول بها أفلاطون نقل خطاب الشخصية الملحمية «أجاممنون» Agamemnon، حيث تعامل معه كما لو كان حادثة دون تمييز بين ما هو قول، وبين ما هو فعل أو حالة نفسية، مما منكنه من تقليصه لأصغر حجم ممكن. بحيث أصبح عبارة عن خلاصة سردية لا عرضا مشهديا، وهو ما جعله أكثر الصيغة التعبيرية، المتعاملة مع الأقوال، بعدا عن المحاكاة، وبالتالي أقربها للسرد، إضافة لما يلحق هذا الصنف من الخطابات من تدخلات وتعاليق إضافية للسارد، وما قيل عن الخطاب الخارجي المسرود، يصدق أيضا على الخطاب الداخلي المسرود أو المسردن كما يحلو للبعض أن يسميه.

2. الخطاب المنقول le discours transposé: وفيه يتم عرض أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشر من قبل السارد، ودرجة المحاكاة هنا أكبر من الصيغة السابقة، نظرا للمجهود المبذول فيه من قبل السارد، في محاولة منه للمحافظة على الخصوصية الأصلية لخطاب الشخصية، ومع ذلك يبقى هذا الخطاب في نظر القارئ، موضع شك واحتراس، لما قد يدخله من تحريفات تركيبية تشعر القارئ بوجود السارد كشخص لا يكفي بنقل الكلام أو الأقوال، وإنما يمارس عليها كذلك

بتدخل السارد، كمظهر لطغيان ذاتيته في الخطاب، والتي حددها علماء اللغة بقولهم: (نسمي ذاتية، حضور الذات المتكلمة في خطابها، وهكذا تتجلى الذاتية في الخطاب عن طريق المعينات les embrayeurs. وهذا ما جعل ج. جنيت يصف هذه الصيغة الأخيرة بأنها: (الشكل الأكثر - محاكاة - حيث يوهم السارد بتنازله الكلي عن الكلام لفائدة شخصيته). وقد استعمل هذا الأسلوب الدرامي منذ القدم في الملاحم الهوميرية. قبل أن ينتقل بعد ذلك لسيليتها الرواية، في شكل مشاهد حوارية تعكس السيطرة التي مارسها التراجيديا قديما على الأجناس الأدبية الأخرى، ولعل فيما نلمسه في الاتجاه الجديد للكتابة الروائية من سعي حثيث لتحقيق أقصى درجات تغييب ذات السارد، مع إفساح المجال للخطاب كي يحاكي ذاته. أكبر دليل على ذلك: (ومن الغريب، أن واحدا من أكبر الأصوات الداعية لتحرير الرواية الحديثة قام على الدفع إلى أبعد نقطة، بهذه المحاكاة للخطاب عن طريق مسحه لآخر علامات الهيئة السردية، وإعطاء كلام الشخصية دفعة واحدة). لما لذلك من أثر على مستوى القراءة، حيث يجد القارئ نفسه وجها لوجه مع هذه الأقوال، وكأنها تقع أمامه مباشرة، على غرار ما يحدث في المسرح، مما يقوي الوهم لديه بواقعية المحكي.

أما بخصوص الخطاب الصامت المعروف باسم المونولوج الداخلي le monologue interieur أو المعيش le discours stylisé. أقصى درجات هذا الأسلوب محاكاة لخطال الشخصية، لما يبذله فيه السارد من مجهود لنقل خطاب الشخصية بجميع خصوصياته الأسلوبية والاجتماعية والثقافية.. الخ التي تجعل منه خطابا متميزا عن باقي خطابات الشخصيات الأخرى، بما فيها خطاب السارد نفسه، وبذلك يتم الاقتراب من الطابع الحوارى اللغوي في الخطاب الروائي. كما أكد عليه ميخائيل باختين M.Bakhtine في كتابه (شعرية دوستويفسكي) باعتباره تفسيرا

ويمكن اعتبار الخطاب المؤسلب le discours stylisé. أقصى درجات هذا الأسلوب محاكاة لخطال الشخصية، لما يبذله فيه السارد من مجهود لنقل خطاب الشخصية بجميع خصوصياته الأسلوبية والاجتماعية والثقافية.. الخ التي تجعل منه خطابا متميزا عن باقي خطابات الشخصيات الأخرى، بما فيها خطاب السارد نفسه، وبذلك يتم الاقتراب من الطابع الحوارى اللغوي في الخطاب الروائي. كما أكد عليه ميخائيل باختين M.Bakhtine في كتابه (شعرية دوستويفسكي) باعتباره تفسيرا

دوستويفسكي) باعتباره تفسيرا

للوحدة اللغوية والأسلوبية المصطنعة التي كان الروائي يقول فيها أوعاء-ج وعي-شخصيات روايته على اختلاف مستوياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، والتي لا وجود لها إلا في وعي بعض المؤلفين.. كتولستوي مثلاً.

(كل شيء في روايات دوستويفسكي ينتهي إلى الحوار، إلى التعارض الحوارى،، انتهاءه إلى مركزه، كل شيء هو وسيلة، أما الحوار فهدف، إن صوتاً واحداً لا ينهي شيئاً ولا يحل شيئاً، صوتان اثنان هما الحد الأدنى للحياة، الحد الأدنى للكينونة).

وفي ختام هذا العرض النظري، لابد من التذكير بملاحظة أساسية سبق أن نبهنا إليها في دراسة

سابقة.. تتعلق بكون صيغ الخطاب هذه لا توجد منفصلة ومبسطة في التطبيق، على على الشكل الذي عرضت به حالياً على المستوى النظري: (الأشكال المختلفة التي أتينا على تمييزها في النظرية، لا تتوزع بنفس الشكل من الوضوح عند التطبيق على النصوص). وإنما تأتي معقدة متداخلة، أو ما يمكن أن نسميه بتركيبة من الصيغ المختلفة-polymodal-ite، مما يجعل تحليلها يكتسي غالباً طابع كشف عن نوعيات العلاقات الكمية والكيفية المقامة فيما بينها داخل الخطاب الروائي المدروس، ودلالة ذلك على المستوى العام للنص، شأنها في ذلك شأن باقي مقومات العمل الروائي الأخرى كالرؤية السردية والزمن.



# الكتاب الذي فيه الرد

صفحة من شعر  
الأفغان وحضارتهم

## عبدالرحمن الجاهي.. أعاد للزهد نقاءه

ترددت كثيراً قبل أن أكتب عن مدينة هرات وكان مبعث التردد أنني كنت متحيرة هل أكتب عن مدينة كابل العاصمة؟ أم عن هرات؟ فكلا المدينتين مهم وقدم للعالم الإسلامي أعظم العلماء وأجلهم ممن خدموا الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي أجل الخدمات وأكبرها وكلا المدينتين تقرأ وتكتب خطأ في وسائل الإعلام العربية: كابل في وسائل الإعلام المعاصرة المكتوبة والمسموعة والمرئية جعلوها: كابول وهرات جعلوها حيرات ومهما قلنا ومهما نبهنا أن هذا خطأ فادحا وعبثا كبيرا لأن هذه مدن إسلامية كبيرة ولكن لا أحد يسمع ولا أحد يجيب.. بعد فترة التردد القصيرة التي انتابتني قررت أن أكتب

بقلم: د. عفاف السيد زيدان

«لأنكاد نعرف عن بلاد الأفغان سوى الحروب والصراعات الدولية والأهلية.. ولكن ألا يمكننا من بين أزيز الموت أن نسمع شعرا مثلاً.. الدكتور عفاف السيد زيدان ترى إمكانية ذلك لتنقل لنا الجانب الآخر من بلاد الأفغان».

عن هرات لعدة أسباب:

الأول: حزن عميق دب في نفسي حينما قرأت عبارات ياقوت الحموي عنها في معجم البلدان حينما زارها في أوائل القرن السابع الهجري إذا يقول «هرات بالفتح مدينة عظيمة مشهورة من أمهات مدن خراسان لم أر بخراسان عند كوني بها في سنة 607هـ مدينة أجل ولا أعظم ولا أفخر ولا أحسن ولا أكثر أهلاً منها فيها بساتين كثيرة ومياه غزيرة وخيرات كثيرة محشوة بالعلماء ومملوءة بأهل الفضل والثراء، وقد أصابها عين للزمان ونكبتها طوارق الحداث و جاءها الكفار من التتر فخربوها حتى أدخلوها في خبر كان فإنا لله وإنا إليه راجعون وذلك في سنة 618هـ» وقد وجدت أن هرات وسائر المدن الأفغانية التاريخية العريقة تدمر مرة أخرى بيد التتار الجدد الذين قدموا إلى أفغانستان بقضهم وقضيضهم يدبجون الأسباب ويزينون الدوافع ولا نملك إلا أن نقول كما قال ياقوت الحموي إنا لله وإنا إليه راجعون ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

السبب الثاني: أن هرات هي مواطن شاعر الصوفية العظيم عبدالرحمن الجامي المتوفي عام 898هـ وهو أحد رواد الشعر في أفغانستان وأحد عظماء متصوفيهـا وسوف أستعرض مع حديثي عن هرات منظر من منظوماته الصوفية التي وجدت مصر وجادت بها قرائح شعراء الفارسية على طول عصور الشعر الفارسي فقصه

يوسف وزليخا وقصة سيدنا موسى وفرعون ونهر النيل وانبهارهم به واعتبارهم له أنه أحد أنهار الجنة هي أمور رسخت في قلوبهم وعواطفهم فأعطوا مصر من خلالها عمقا صوفيا يستحق الدراسة والتأمل.

السبب الثالث: الذي شدني للكتابة عن هرات أنني قضيت فيها خمسة أيام إبان بعثتي إلى أفغانستان لدراسة الدكتوراه في الشعر الفارسي في المدة من أوائل مارس عام 1968م إلى أواخر نوفمبر سنة 1971م وكنت حريصة حينما ذهبت إلى مدينة هرات أن أظل خارج الفندق الذي كنت أنزل فيه حتى أشاهد في السماء وقت غروب الشمس، لأن الجغرافيين المسلمين قالوا أجمل المناظر في الدنيا ثلاثة: «الفجر في نيسابور والمغرب في هرات والليل في بغداد».

ووقت الغروب في هرات يستحق التسجيل بكل وسائل التسجيل المعروفة لجماله الرباني وبهائه الإلهي، فسبحان المبدع المصور.

هرات بفتح الأول كما ذكرها ياقوت الحموي في كتابه معظم البلدان أو بكسر لأول كما يخلو لسكانها أن ينطقوها كما كتبت بالتاء المفتوحة والمضمومة في المصادر الإسلامية تقع المدينة غرب أفغانستان وهي أقرب المدن الأفغانية الكبيرة إلى الحدود الإيرانية وهي عاصمة محافظة هرات وتبعد عن كابل العاصمة 1042 كيلومترا وترتفع عن سطح البحر 1920 مترا

أدق من فكر اللبيب بذره  
أصنافه كثيرة في العد  
فمن فخري وطايفي  
وغيرها من سائر الأقسام

أرق من قلب الغريب قشره  
ليس لها في حسننها من حد

وكشمشي ثم صاحبي  
فوق الثمانين بلا كلام  
ولقد زار ابن بطوطة هرات في  
القرن السادس الهجري وذكر عنها:

«مدينة هرات أكبر المدن العامرة  
بخراسان وهي كبيرة عظيمة كثيرة  
العمارة ولأهلها صلاح وعفاف  
وديانة وهم على مذهب الإمام أبي  
حنيفة وبلدهم طاهرة من الفساد».

كما زار المؤرخ الانجليزي المعروف  
أرنولد تونبي هرات عام 1960م وكتب  
يقول:

«لطالما شاهدت وديانا جميلة من  
أحسن مكان لمشاهدتها شاهدت وادي  
إسبرطة وشاهدت سهل بروصة من  
مقابر سلاطين آل عثمان.. لكن وادي  
هري رود في هرات كان يفوقها  
جميعها في الجمال».

وهرات حاليا مدينة ذات تشكيلات  
إدارية ومحاكم قضائية ومدارس  
عصرية ودينية والمكتبات الحكومية  
والأهلية مشحونة بالخطوط  
الإسلامية والعربية ويزيد تعداد  
سكان هرات عن 150,000 مائة  
وخمسين ألف نسمة. وتنتج هرات  
أنواعا فاخرة من السجاد المتين كما  
أنها مشهورة ومعروفة بالأقمشة  
الصوفية والأقمشة الحريرية.

يصلها بقندهار وسجستان وكابل  
طريق معبد وعريض من الجهة  
الشرقية ويصلها من الجهة الغربية  
طريق معبد أيضا ينتهي حتى الحدود  
الفاصلة بين أفغانستان وإيران  
وتتصل من الجهة الشمالية بمدن  
بادغيس ومر والرود وجوزجان.

ولذلك التقت بها جميع الحضارات  
وكانت على طول عصور التاريخ  
تمثل دورا حضاريا رائدا، وتعتبر  
ملتقى مهم لطرق القوافل القادمة من  
شتى البقاع. وتقع هرات في منطقة  
خضراء يانعة خلابة ويرويه نهر  
هري رود وقد وصف الشعراء صفاء  
مائه وعذوبته.

والداخل إلى مدينة هرات يسير  
حوالي 35 كيلومترا وسط أشجار  
خضراء نضيرة لا تذبل صيفا أو  
شتاء وتتمتع هرات بجو جميل فهي  
ليست قاسية البرد في الشتاء، أما في  
الصيف فتهب عليها رياح باردة  
تضفي على الجو برودة منعشة ولعل  
هذا ما ساعد في خصوبة أراضيها  
فهم يقولون إن الحبة في هرات تنبت  
مائة حبة وتشتهر هرات بأعنانها  
المتنوعة ففيها يوجد مائة وعشرون  
نوعا من الأعناب كل واحد ألطف وألذ  
من الآخر ومنها صنفان لا يوجدان  
في أي جهة من العالم وهما  
«إبيرنيان» و«الكلنجري» فهما رقيقا  
القشرة صغيرا البذرة ولقد أنشد  
العالم الرياضي المعروف بهاء الدين  
العالمي في كتابه المشهور «اللكشكول»  
أرجوزة في وصف هرات وأعنانها  
وعدّ منها ثمانين صنفا وهي أرجوزة  
معروفة.

تمثل هرات فترة ثرية في الحضارة الإسلامية فقد كانت عاصمة للدولة الغورية والدولة التيمورية في القرنين السادس الهجري والثامن الهجري، وذكر المؤرخون أن الاسكندر مركزا مهما من مراكز اليونانية. والآثار الحجرية المكتشفة التي تحمل كتابات هذا العهد كثيرة منها المسكوكات الذهبية والفضية والنحاسية التي نقش عليها أسماء الملوك.

ولقد وردت في كتب التاريخ أسماء كثيرة لمدينة هرات هي: هرايفا وقد وردت كذلك في الأستاق وذلك قبل الميلاد بنحو ألف عام، آريانا أو آريا وهري بكسر الهاء والراء ثم هرات وهي التسمية الحالية.

ولقد فتحت هرات في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه وفتحها الأحنف بن قيس ومدينة هرات تمتلئ بالآثار الإسلامية وغير الإسلامية والزائر لها يعجب من بقايا المساجد والمدارس ودور العلم والأضرحة، ولقد قيل لي حينما زرت هذه المدينة أن الرئيس أنور السادات زارها حينما كان رئيسا للمؤتمر الإسلامي وحينما وقف على قبور علمائها بكى وقال: «أنا لا أصدق أنني أقف في أعظم مدينة قدمت للحضارة أعظم العلماء وأجل الفقهاء وأكبر المفكرين».

مدينة هرات تضم آثارا قبل الإسلام وآثارا بعد الإسلام من أهمها المسجد الجامع لأنه يعتبر تحفة معمارية كبيرة وندعو الله أن يكون قد نجا من القصف الذي تتعرض له أفغانستان ليلا ونهارا، وفي الأيام الخمسة التي عشت فيها في هرات ذهبت إلى المسجد الجامع مرات عديدة ولم تفارقني أقلامتي ومذكراتي أكتب وأدون حتى لا يفوتني شيء. ولقد كان أبو اسحق إبراهيم بن محمد الإصطخري المعروف بالكرخي المتوفي في النصف الأول من القرن الرابع الهجري هو أول من تحدث عن مسجد هرات في كتابه المسالك والممالك إذ يقول: «والمسجد من المدينة في وسطها.. وليس بخرسان وما وراء النهر وسجستان والجبال مسجد أعمار بالناس على دوام الأيام من مسجد هرات».

ويعتقد مؤلف روضة الصفا ومؤلف حبيب السير أن مسجد هرات بني في عهد السلطان غياث الدين الغوري (558-599هـ) ولكن فيما يبدو أن صاحب روضة الصفا وحبيب السير يقصدان أن المسجد جدد وأدخلت عليه بعض النقوش في عهد السلطان غياث الدين الغوري لأن الإصطخري المتوفي في النصف الأول من القرن الرابع الهجري تحدث عنه في كتابه المسالك والممالك، كما ذكرنا وكذلك ذكر صاحب كتاب حدود العالم الذي ألف حوالي عام



373هجريه أن هرات مدينة كبيرة وفي غاية الإحكام ومسجدها الجامع من أعمر المساجد.

وربما يكون الذي أوقع المؤرخين في اللبس هو الكتابة الكوفية التي لاتزال موجودة في أحد أروقة المسجد وهي كما يلي :

(السلطان المعظم شهنشاه الأعظم مالك رقاب الأمم مولى ملوك العرب والعجم سلطان أرض الله حافظ بلاد الله معين خليفة الله غياث الدنيا والدين معز الإسلام والمسلمين نظام العالم أبو الفتح محمد ابن سام قسيم أمير المؤمنين أنار الله برهانه).

ولقد شيد السلطان غياث الدين محمد مدرسة إلى جوار المسجد ليقوم فيها الإمام فخر الدين الرازي بالوعظ والتدريس كما شيد بجوار المسجد قبة ضخمة مدفنا له وقد دفن فيها بعد وفاته عام 599هـ ولا تزال هذه القبة موجودة حتى الآن غير أن كتاباتها ونقوشها وآثارها المعمارية دمرت أثناء غزو المغول. ولقد تسابق ملوك آل كُرت لترميم المسجد ووسع الملك غياث الدين كرت (707 - 729هـ) المسجد ودفن في مقبرة السلطان غياث الدين الغوري. كما شيد الملك معز الدين كرت (732 - 771هـ) خانقاه بجوار المسجد.

ولقد زين المسجد في عهد شاه رخ بن تيمورلنك المتوفي عام 850هـ ثم رمم ترميما كاملا في عهد السلطان حسين بايقرا المتوفي عام 900 هجرية. وكان وزيره العالم علي شيرنوائي المتوفي عام 906هـ يقوم بالترميم مع المرممين ويساعدهم.

ورمم المسجد مرة أخرى في عهد الأمير حبيب الله خان عام 1325 هجرية وذلك على أثر الدمار الذي كان قد لحق به من جراء الحروب التي دار رحاها بين الصفويين والشيبانيين وفي عهد الملك محمد ظاهر شاه وقبل نهاية عام 1973م تم استكمال ترميم المسجد.

ويحيط بالمسجد من جهاته الأربع صحن مستطيل على شكل الكعبة المكرمة فيه ست وأربعون قبة ومائة وثلاثون رواقا وأربعمائة وأربعة وأربعون عمودا والبناء كله من الحجر والجص والصحن الداخلي مفروض بالرخام والمرمر، وفي الأروقة الخارجية في جانب السطح الداخلي نقشَت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ومناجاة شيخ الإسلام خواجه عبدالله الأنصاري ورباعيات عبدالرحمن الجامي وقد تولى نقوشه وكتابة خطوطه فنان هرات السيد روح الله الهروي وقد حليت جدرانه وسقوفه بأفضل أنواع القيشاني ذات الخطوط البديعية والرسوم الرائعة والألوان الزاهية ومنبره عبارة عن قطعة واحدة من أنفُس أنواع المرمر الشفاف، ومن المميزات المعمارية للمسجد أن كل قبة فيه قد بنيت فوقها قبة أخرى بفاصل ذراع ونصف ذراع، ومحيط المسجد دون احتساب قطر الجدران 254 ذراع طولا و150 عرضا وفيه ستة أبواب للدخول والخروج.

وفي جوار المسجد توجد مدرسة ومكتبة وفي القسم الغربي من صحن المسجد قدر فلزي مصنوع من الحديد

بن شمس الدين محمد يعود نسبه إلى الإمام محمد الشيباني التلميذ النجيب لأبي حنيفة النعمان. ويعتبر الشاعر عبدالرحمن الجامي آخر شعراء الفارسية العظام (ولد الجامي عام 817 هجرية في قرية تدعى خرجرد بالقرب من جام بين مشهد الرضا وهرات، وقرية جام تقع في الوقت الحاضر ضمن محافظة خراسان في إيران، وكان الجامي صغيراً حينما اصطحبه والده إلى هرات ودخل المدرسة النظامية فيها وأخذ بالتعليم والدراسة على أيدي أساتذة عظام. توفي الجامي عام 898 هجرية في هرات ودفن بجوار الشيخ سعد الدين الكاشغري وحينما زرت مدينة هرات ذهبت إلى قبر عبدالرحمن الجامي وقرأت الفاتحة له ولعلماء المسلمين، والعجيب أن قبره تشابكت عليه أشجار اللوز والفسستق جعلته كان ينام في روضة وقد أخبروني أن أحداً لم يزرع هذه الأشجار! والمعروف أن الفستق واللوز ينبت هناك دون أن يزرعه أحد، إنها قدرة الخالق عز وجل.

ظهر عبدالرحمن الجامي في وقت تدهورت فيه أحوال التصوف وتكالب الناس على حطام الدنيا فأخذ على عاتقه إصلاح التصوف وإعادة رجاله إلى الزهد والصفاء الداخلي، لذا أوقف أغلب نشاطه الفكري من شعر ونثر في شرح بمائد التصوف ومقاماته، ويتميز الجامي في تصوفه بالاعتدال في آرائه وفي مؤلفاته، فقد بسط المبادئ الصوفية وقربها إلى الأذهان وكان تصوفه أقرب إلى التصوف

الصب قطره متر ونصف وعمقه متران.

ولقد قيل لي في هرات إن هذا القدر كان يملأ بالشربات والحلوى في الأعياد وأيام الجمع ويوزع على الناس. والقدر من الخارج محلى بكتابات بارزة ومنقوش عليه اسم الفنان الذي شيده ويدعى قلندر فقاعي.

وعلى ظاهر القدر نقشت أبيات شعر فارسية بخط جميل ترجمتها كالتالي: فليدم ملكه ألف سنة ولتكن شهوره كلها ربعية في سنة سبعمائة وست وسبعين بعد الهجرة رسم الرسام هذه الصورة وعام 776 هجرية الذي كتبه الرسام يوافق حكم الملك غياث الدين بيير علي كرت وكانت مدة حكمه من 772 - 791 هجرية.

## عبدالرحمن الجامي شاعر هرات ورائد شعراء الأفغان؛

ازدحمت هرات على طول عصورها بالأدباء والشعراء والفنانين والمؤرخين والجغرافيين والفقهاء والمحدثين بحيث يصعب على أي باحث أن يتناول هذا الجانب تناولاً منفرداً إذا لا بد من جماعة تنهض بهذا الجانب حتى توفيه حقه ولهذا السبب سوف أقصر حديثي في هذه الفقرة على الشاعر عبدالرحمن الجامي ومنظومته «يوسف وزليخا».

نور الدين عبدالرحمن لقبه نور الدين وتخلصه في الشعر «جامي» اسم والده نظام الدين أحمد

السنّي رغم تأثره الشديد بابن عربي، ويرجع إليه الفضل في أنه أوجد جسور الربط بين التصوف السنّي المعتدل وتصوف أصحاب وحدة الوجود متابعاً الإمام القشيري والغزال في التقريب بين الشرع أو الظاهر والتصوف أو الباطن، ولقد وجد الجامي حينما نهض تراثاً عريضاً من الشعر الفارسي أنتجته أفغانستان منذ القرن الثالث الهجري حينما بدأ شعراء الفارسية يكتبون بالفارسية الإسلامية المكتوبة بالخط العربي وبالحروف العربية، ونذكر من هؤلاء الشعراء على سبيل المثال لا الحصر أبو مؤبد البلخي وعنصري بلخي وفرخي سيستاني وعظماء التصوف الإسلامي سنائي الغزنوي وجلال الدين الرومي.

**ومؤلفات الجامي كما يلي:**

- نقد النصوص (شرح الفصوص) بالعربية.
- الفوائد الضيائية (في علم النحو) بالعربية.
- شواهد النبوة واللوائح (في التصوف) بالفارسية.
- أشعة اللمعات (شرح وتفسير لمعات العراقي) بالفارسية.
- نفحات الأنس تذكرة المشايخ الذي أملاه أولاً عبد الرحمن السلمي وزاد عليه بعد ذلك شيخ الإسلام عبدالله الأنصاري ثم أكمله أخيراً الجامي.
- ديوان شعر بالفارسية.
- هفت أورنك (سبعة كتب في الشعر) بالفارسية.
- اللوامع في شرح القصيدة

الخميرية لابن الفارض بالفارسية.  
- رسالة في فن المعميات بالفارسية.  
- رسالة في القافية بالفارسية.  
- رسالة في مناسك الحج بالفارسية.  
- شرح منظوم لأربعين حديثاً نبوياً باللغة الفارسية.  
- مثنوى سلامان وأبسال ويحتوي على إشارات عرفانية، وأخلاقية مشروحة بالحكايات التمثيلية.  
- يوسف وزليخا في شرح العشق الصوفي والإلهي وهي منظومة كتبها الجامي بالفارسية شعراً.  
- ليلي ومجنون في العشق الصوفي والإلهي وهي كذلك منظومة كتبها الجامي بالفارسية شعراً.  
- خردنا إسكندري وهي في الحكم والمواعظ على لسان الفلاسفة وحكماء الديونان. والنموذج الذي اخترته لأستعرضه هو قصة يوسف وزليخا لأنها كما قدمت في شرح العشق الصوفي والإلهي.  
- وقصة يوسف وزليخا هي أحسن القصص على حد التعبير القرآني: ﴿نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن﴾ وقد نظمها الجامي عام 888هـ في قالب المثنوى ويقرب عدد أبياتها من أربعة آلاف بيت، ولقد وجد الجامي عندما أراد نظم هذه القصة تراثاً ضخماً يتعلق بها ويتمثل في المصادر الآتية:

- 1- المصدر اليهودي ويظهر في التوراه والإسرائيليات كما ذكرها كل من كعب الأحبار ووهب بن منبه.
- 2- المصدر الإسلامي ويتمثل في

أضواء على الورد فاضطربت منها  
روح البلب واشتعل الشمع من نار  
وجنته فاحترقت منه في كل منزل  
مئات الفراشات ومن حرارة ذلك  
النور توهجت الشمس فأخرج  
النيلوفر رأسه من الماء ومن جهة  
ازدان وجه ليلى بالجمال فابتلى  
المجنون بكل شعرة فيها وجعل شفة  
شيرين تنفرج عن سكر مذاق فسلبت  
قلب برويز وروح فرهاد وأطل محياه  
من جيب قميص قمر كنعان فأورد  
روح زليخا مورد الهلاك).

- وعلى هذا فعشق أي شيء جميل  
إنما هو عشق لله تعالى:

يقول الجامي: (فالقلب للحسان  
عاشق لله تعالى عرف ذلك أم جهل  
فحذار الخطأ ولا تقل منا العشق ومنه  
الجمال).

ويتحدث الجامي عن فضيلة  
العشق ويجعله مناط الإنسانية  
وحرقة الواصلين وأساس الحركة في  
الكون ومنهج الفضائل والسعادة  
والخلاص من سوءات النفس فيقول:  
(ليس قلباً من خلا من ألم العشق  
وكل جسد فارغ من ألم القلب ليس إلا  
ماء وطينا فحول الوجه من العالم إلى  
هموم العشق فإن عالم العشق عالم  
لطيف فلا خلا من العشق قلب إنسان  
ولا وجد في العالم قلب خال منه فكن  
أسير العشق فإنه صناعة كل  
الواصلين).

ولكن هل المقصود بالعشق عشق  
المرأة أم عشق الإله؟ إن الجامي يتوجه  
بالدعوة إلى كلا النوعين لأن حب  
المرأة أو الحب المجازي بلغة الصوفية  
لا بد منه في الحب الإلهي أو الحب

القرآن الكريم وكتب التفسير العربية  
كتفسير الطبري (310هـ) والبلغوي  
(515هـ) والفخر الرازي (606هـ)  
والخازن (725هـ) وابن كثير (774هـ)  
ومثل كتب التفسير الفارسية كتفسير  
أبي بكر عتيق بن محمد سور آبادي  
وهو من رجال القرن الخامس  
الهجري.

3. المصدر الأدبي الفارسي ويتمثل  
في المنظومة المنسوبة للفردوسي  
ومن قبلها منظومة كل من أبي المؤيد  
البلخي والبختياري. وفي التراث  
النثري نجد أبا عبد الله الأنصاري  
الهروي (481هـ) قد كتب قصة يوسف  
وزليخا نثراً.

ولنتناول منظومة الجامي بالشرح  
والتحليل فنقول: يعالج الجامي أول  
ما يعالج من قضايا صوفية مهمة  
قضية: علاقة العشق والجمال  
بالألوهية والعالم:

- لقد كان الله تعالى ولم يكن شيء  
وكان هو الجمال المطلق الخالي من  
قيد الكثرة يتجلى بنوره على ذاته  
فكان هو المعشوق والمحِب والمحبوب.  
يقول الجامي ما ترجمته:

(كان وجوداً بعيداً عن الثنائية  
منزهاً عن قول أنا وأنت فهو جمال  
مطلق من قيد المظاهر لا يتجلى بنور  
ذاته إلا على ذاته كأنه معشوقة جميلة  
في حلة الغيب ذيلها مبرأ من التهمة  
والعيب).

ولذلك جعل الحق من كل ذرة من  
ذرات العالم مرآة يظهر في كل صفحة  
من صفحاتها وكانت قياسات شعاعة  
هي المحرك للعشق في كل الموجودات.  
يقول الجامي: (وسقط من تلك اللمعة



تستبقيه معها حباله. ثم يتوقف الجامي عن يوسف ويبدأ الحديث عن زليخا: لقد كان ببلاد المغرب ملك مشهور اسمه (طيموس) وكانت له ابنة جميلة اسمها (زليخة) قامتها نحيلة وشعرها المسكي شرك للعقلاء وفرقها ينقطر منه قلب النافجة وكأن ظفيريتهما هنديان من صانعي الحبال يتأرجحان في شمشادها الياسق وجبينها لوحة فضية عليه حاجبان كأنهما نونان مقلوبتان من المسك الخالص وتحتهما عيان كأنهما صادان وما بين النون إلى حلقة الفم كاليم رسمت أنف فضية كالألف: وقد زاد على الألف صفر الفم فضاعف فتنه الدنيا مرات ومرات.

أما الأسنان فكأنها اللؤلؤ المصفوف، ثم ينتقل الجامي إلى بداية قصة حبها، ففي ليلة ساكنة بهيجة غمضت فيها عينها المبصرة وفتحت فيها عين قلبها رأت شابا قامته بأسقة كالشمشاد النضير وجبينه يتوهج نورا وإشراقا تأسر طلعتة القلوب وتخطف بهجته الأبصار وعيناه مكحلة بكحل الدلال وأهدابه ضاربة بالسهم في الأكباد.

(وحيثما فتحت زليخا عيناها على وجهه وقع لها ما وقع من نظرة واحدة) وأصبحت أسيرة لحسن صورة يوسف وكانت إذ ذاك في عامها السابع وكان عشقها مجازيا ومن ثم نرى الجامي يقول:

(فلو أنها عارفة بذلك المعنى لكانت إحدى الواصلات على الطريق ولكن لأنها ليست عارفة في البداية فإنها كانت أسيرة الصورة) وتصاب زليخا

الحقيقي على حد التعبير الصوفي يقول الجامي:

(فلا تحول الوجه عن العشق ولو كان مجازا فإنه معبر إلى بحر الحقيقة فطالما لم تقرأ أولا في اللوح الألف فمتى تستطيع أن تقرأ في القرآن؟).

يفتح الجامي قصة يوسف لمحة خاطفة عن يوسف تتناوله منذ آدم حتى كفالة أبيه يعقوب:

- لما خلق الله تعالى آدم عرض عليه صورة أولاده واصطفهم صفوفًا: الأنبياء ثم الأولياء ثم الملوك ثم عامة الخلق، ولقد استوقف نظر آدم جمال يوسف الفائق فسأله عنه فجاءه الجواب: (إنه نور عينيك وواهب الفرج لقلبك المهموم فهو غصن من بستان يعقوب وغزال من صحراء خليل الله يتجاوزان إيوان جاهه السماء السابعة ويكون له عرش مصر كما يثير حسد حسان الدنيا شدة جمال وجهه ويجعل وجهك مرآة له فامنحه ما في خزانتك).

فيهبه ثمانية اتساع الجمال ويترك التسع فقط للحسان ثم يضمه إلى صدره ويباركه ويطلع على جبينه قبلة أبوية.

- ولقد كان آدم عليه السلام أول الرسل ثم تلاه إدريس ثم نوح ثم اسحق ثم يعقوب وكان ليعقوب إثني عشر ابنا كان منهم يوسف عليه السلام، ولقد احتضنته أمه عامين ثم ماتت فكلفتة عمته، وتعلق قلبها به وكان أبوه يعقوب أيضا شديد اللفة عليه، ويستكمل الجامي قصة سيدنا يوسف مع عمته وكيف استطاعت أن

في أن يبدو مثل الحسن الذي رآته زليخا في المنام؟ فذهبت إلى أنه أضغاث أحلام ولكن كيف تهلك الروح في سبيل الكذب؟

- وتدخل زليخا في طور ثان من أطوار العشق وأعني به طور نفاذ الصبر والعقل والتعود على الملام: ففي ليلة من الليالي كانت تناجي الفلك وتشكو ما أصابها من جراء حبيب يظن عليها حتى برؤياه في المنام وبينما هي كذلك إذ يخطفها النوم (وما كان ذلك نوماً بل كان فقدان وعي) فترى خيال حبيبها للمرة الثانية وتلقى برأسها تحت قدميه وتقبل الأرض وتسأله بحق من وهبه الجمال أن يرحم روحها وأن يخبرها عن أصله ومكانه فيجيبها بأنه آدمي ويأخذ عليها العهد ألا تتزوج وألا تبيع عفتها لأي إنسان لأنه هو أيضاً أسير شراكها وهدف لجراح عشقها، وحينما سمعت ذلك ازداد حزنها وأفلت منها زمام العقل وتحررت من قيد النصيحة والمشورة وأخذت تمزق وجهها وتقتلع شعرها حينما تذكر وجه الحبيب وتتحين الفرص فتنتطلق هائمة على وجهها في السهول والأسواق دون حجاب أو نقاب فلم يرو والدها بعد فشل العلاج الطبي بدأ من قيدها بالسلاسل وتستسلم زليخا لقدرها، ومن خلال دموعها تشكو الظلم الذي أصابها وتقول: كان الأجدى أن تكبل قدم المحبوب حتى لا يغيب عن عيني ولكنها تستدرك وتقول: (أهون علي أن أظعن بمائة سيف في قلبي ولا تلمس

بالأم العشق ولكنها تتذرع بالصبر فتبتسم ولكن قلبها يتمزق وليس في عينيها إلا صورة الحبيب.

(فغير الحبيب لا أمنية لها ومع غيره لا قرار لها فلو تحدث فمع الحبيب الحديث ولو تبحث عن مراد فعن الحبيب تبحث).

وكانت تنتظر الليل لأنه أمين على أسرار العاشقين بخلاف النهار إذ هو ممزق الأستار وكانت تناجي طيف حبيبها وتستطفه حتى يدلها على اسمه أو مكانه أو من يعرفه. فلما رأت الجواري هذه العلامات احترن في تفسير أمرها: أهو الحسد؟ أم السحر؟ أم مس من الشيطان؟ أم هو العشق؟ وبرغم الحديث والجدال فقد ظل الأمر سراً وكان لزليخا مربية ساحرة خبيرة بالعشق بسحرها تصل العاشقين وترقق قلب المعاندين.

وذات ليلة أقبلت على زليخا وذكرتها بخدماتها وأفاضت في حكاية ذلك ثم سألتها عن سبب احتجاب سر قلبها عنها وبحنان استمرت في السؤال عن أسباب التغيرات التي ألمت بها من اضطراب وتأمل واصفرار ثم كفتها عناء الجواب وأجابت بأنها تعرف يقيناً أن سبب ذلك هو العشق ولكن من هو المعشوق؟ إنها تستطيع بسحرها أن تسحر المعشوق ولو كان شيطانا. فلما رأت زليخا ذلك الحنان وتلك القدرة على السحر لم تربدا من مصارحة مربيتها بكل شيء ولكن المربية تفسر الأمر على أنه خداع من الشياطين ولكن أي قدرة للشيطان

شوكة ذيل الحبيب).

ثم تدخل زليخا في طور ثالث من أطوار العشق وهو طور العودة إلى العقل بعد الجنون: ففي ليلة من الليالي حين تناجي طيف حبيبها وتشكو له ما أصابها من أجله وهي لا تعرف اسمه أو مكانه يختطفها النوم فتري حبيبها للمرة الثالثة فتستحلفه بخالقه أن يكشف لها عن اسمه ومدينته فيخبرها بأنه عزيز مصر ومصر مكانه فلما عرفت ذلك عادت إلى جسدها القوة وإلى قلبها الصبر وإلى كيانها العقل وعلى أثر ذلك فك قيدها وعادت حرة طليقة وأصبح سلواها وشغلها الشاغل هو الحديث عن المدن حتى تسوق الكلام عن الحبيب ودياره.

- ثم يأتي رسل الملوك يخطبون زليخا من أبيها ولكنها لا تقبل إلا حبيبها عزيز مصر إلا أنه لم يرسل رسولا لخطبتها فيضطر والدها نزولا على رغبة العشق حتى ولو كانت مجافية للتقاليد والعادات.

يضطر أن يرسل رسولا إلى عزيز مصر يعرض عليه الزواج من ابنته زليخا ويتقبل عزيز مصر هذا الخبر بالفرح والسرور ويسير موكب زليخا إلى مصر وينهض العزيز وجيشه لاستقبال الموكب وتحتال زليخا حتى ترى العزيز ولكنها تفاجأ بأن العزيز ليس هو حبيبها الذي رآته في منامها فيزداد بكاؤها وتمزغ وجهها في التراب وتناجي الفلك وتسأله الرحمة حتى تفي بوعدها لحبيبها وهو أن تصون عفتها إلا عن حبيبها فيناديها هاتف

الغيب فجأة:

(ارفعني وجهك عن التراب فسوف يسهل أمرك بعد العسر إن عزيز مصر ليس مقصود قلبك ولكن المقصود لن يتحقق بدونه فيه سترين جمال الحبيب وعن طريقه ستصلين إلى مقصودك).

وتسجد زليخا على الأرض شكرا وتكف عن النواح والصياح وتصل إلى مصر وتستقبل استقبالا عظيما وتعيش في عز العزيز ويبذل في سبيل راحتها كل شيء ولكنها لا تعيش مع الناس إلا بجسدها أما قلبها فأسير حبيبها.

وينتقل عبدالرحمن الجامي للحديث عن يوسف فيذكر حب سيدنا يعقوب له وإيثاره بهذا الحب دون بقية الإخوة ثم يذكر رؤيا سيدنا يوسف وما رأى فيه من أحد عشر كوكبا والشمس والقمر له ساجدين ويخشي يعقوب على يوسف من إخوته فيأمره بعدم قص رؤياه عليهم ولكن الخبر يصلهم فتزداد غيرتهم ويجمعون أمرهم على التخلص منه وينتهي بهم الأمر إلى إلقائه في غيابة الجب ولكن تكتب النجاة ليوسف ويخلصه الله من البئر ويباع عبدا لعزيز مصر. وتراه زليخا في قصرها وترى فيه الحبيب الذي رآته في منامها وتطلب وصاله ولكن يوسف يتعفف وتمرض زليخا وتصاب بأعراض الفراق من دموع وآهات واصفرار وجهه وهذا هو حال الحب لا راحة فيه يقول الجامي: (حينما يعلق العاشق قلبه بمعشوق لا يقر له قرار أبدا).

رأت زليخا ذلك الأثر سألتهم العون فتوسطن لها عند يوسف ولكن يوسف لما رأى منهن التخلي عن طريق الدين والعقل سأل الله تعالى أن يريحه منهن بالسجن فأودع السجن بتدبير من زليخا حتى يخضع لزمورها وقد انتقصت بذلك من مرتبة حبها يقول الجامي :

(إن رائحة ورد من بستان المعشوق تستدعي وخزمانة شوكه من أشواك الأحزان المحيطة بروحه) وتندم زليخا على فعلتها ويزداد بكاءها على فراق يوسف وتعجز عن تحمل الفراق فتذهب إلى السجن ليلا في صحبة مربيتها حتى ترى يوسف، أما بالنهار فهي تصعد إلى سطح القصر حتى ترى سطح السجن بعد أن يؤول الملك ويأخذ الملك للأمر عدته بناء على مشورة يوسف لأن الجذب سيأتي بعد النماء ويأمر أن يخزن الحب في سنباله استعداد لمواجهة القحط واعترافا بفضل يوسف ينادي الملك به عزيزا على مصر ولم يتحمل زوج زليخا هذا الأمر فموت حزنا وأسفا وتبتلى زليخا بمحنة غروب الجاه عن بيتها وبمحنة ألم الفراق والهجر.

وعاشت زليخا في الأحزان حتى فقدت نور البصر وأخذت تلقى بكنوز الذهب والفضة تحت أقدام من يسمعون قصة يوسف حتى فقدت مالها وعاشت عيشة الزهاد فقنعت بلباس خشن وبكوخ من الغاب على طريق يوسف حتى تنعم بالإحساس بمروره وكانت تصيح كلما مر فأخذ الأطفال يمازحونها ويخبرونها كذا

وتسأل المربية زليخا عن حالها فتحكي لها عن صد يوسف وتعففه كما تحكي له عن غيرتها من كل ما يمس جسده يوسف حتى كم ثوبه الذي يستقر على ساعديه وتحاول بشتى الوسائل إغراء يوسف وتدعوه إلى جناحها في القصر وتغلق الأبواب وتشكو له آلامها وتعرض عليه نفسها بشتى الوسائل ولكنه يتمنع ويجيبها بأنه يخاف البصير العليم وبقدرة الله تفتح له الأبواب المغلقة ولكن زليخا تلاحقه من حجرة إلى أخرى وفي آخر حجرة تقد قيمصه من دبر ولكن يفلت من يديها ويفاجأ بالعزيز فيسأله عن سر اضطرابه فيجيبه بما لا يفشي سر زليخا ولكن زليخا ترميه بالخيانة فيبرئه الله تعالى على يد طفل ينطق بقدرة الله إن كان قميص يوسف قد من قبل فقد صدقت زليخا وإن كان قد قطع من دبر فقد برئت ساحة يوسف من الخيانة فلما رأى العزيز أن القميص قد قد من دبر حكم ببراءة يوسف وتوجه باللوم إلى زليخا وأمرها بالاستغفار. وتشيع القصة بين نساء مصر فيلهن زليخا بسياط اللوم واللوم في العشق كما يقول الجامي :

(إن ركن السلامة لا يتفق مع العشق فما أجمل الفضيحة في حي الملام) فلما سمعت زليخا بأمر النسوة دعتن إلى حفل في قصرها وأمرت بيوسف فخرج في أحسن صورة، فلما رأيته قطعن أيديهن بما قدم لهن من سكاكين لتقطيع البرتقال انبهارا بفتنته وجماله فلما



بمرور ولكنها تقول:

(لا تعبثوا بهذه السخرية من جرح قلبي فإن رائحة يوسف لا تصل إلى أنفي) وكلما مر يوسف تناديه ولكنه لا يلتفت فتدخل كوخها وتعلم أن عبادتها للأصنام لا تنفع ولا تضر فتحطمها وتعلن الإيمان والتوبة فيكافئها الله تعالى بترقيق قلب يوسف فيستجيب لندائها ويسمع قصتها وأحوالها ثم يدعو الله فيرتد إليها البصر والشباب والجمال ويتزوجها بأمر الله تعالى وفي الوقت الذي يدخل عشقها قلب يوسف نرى عشق يوسف ينسل من قلبها ليحل محله الحب الحقيقي وهو حب الإله يقول الجامي:

(و ذات ليلة هربت من قبضة يوسف وخلصت منه متعثرة وحينما أمسك بيده طوق قميصها من الخلف تمزق قميصها في يده فقالت زليخا:

إن كنت قد مزقت قميصك من قبل على جسدك فإنك الآن قد مزقت قميصي ولحق بك جزاء ذنبي، وإني غير خائفة من التفاوت في هذا الأمر فنحن متساويان في تمزيق القميص).

ويستطرد الجامي قائلاً:

(إن من يخطو بالصدق في طريق العشق يتحول في النهاية إلى معشوق، من ذا الذي قدم إلى طريق العشق الصادق ولم يصبح المعشوق عاشقاً له؟! ويتوفى يوسف عليه السلام وتهلك زليخا حزناً عليه وتدفن بجواره على إحدى ضفتي النيل فيظهر القحط والوباء في الضفة الأخرى فيستقر الأمر على وضع رفات يوسف في تابوت حجري ويلقى في قاع النيل وهكذا يكتب الفراق على الحبيين حتى بعد وفاتهما.

## الأساس الروحي

# للفنون الإسلامية

بقلم: د. بركات محمد مراد

إن كثيرا من الباحثين يذهبون إلى القول بأن الدين هو أصل نشأة الفنون كلها، لا الفن الإسلامي فحسب، ولذلك كان الفنان المسلم يلتزم بالفكر الديني تصورا وتطبيقا، فهو ملتزم، وبما أنه يدين بدين الإسلام، فإن تعاليم الإسلام وتوجهاته الأساسية تسري في كيانه وتنعكس على أعماله.

والتزام الفنان في العصور الإسلامية بقوانين المعتقد الديني لا يسلبه حريته، فكل ما يرفضه الإسلام كمعتقد ديني مرفوض من الفنان لكونه مسلما، فيقضي كل ما

□ الفنان المسلم  
أحل محل  
الأسطورة ثنائية  
الغيب والدنيا

□ اهتمام بأفعال  
الإنسان يوازي  
الاهتمام بالزوال

## □ مبدأ الفن الاسلامي: «الخط الجميل يزيد الحق وضوحا»

الفن الإسلامي لم يقم بدور تبشيري أو إعلامي، فالفنان المسلم لم يرد بعمله أن يقدم أية شروح دينية، على الرغم من أنه قد أخذ من الإسلام رؤيته الكبرى في الوجود والغيب في فهم الإنسان والحياة، ووقف إزاءه وقفة إيمان عميق، إلا أننا نرى الكثير من قواعد الفكر الإسلامي وتوجهاته الروحية حاضرة في الأعمال الفنية، إذا قارنا منتجات الفن الإسلامي بالفنون الأخرى، حيث نجد اختلافا بينها بخصوص حضور المعتقد الديني كمؤثر رئيس على الفكر السائد في عصرنا.

ومن هنا كان على الفن الإسلامي الذي ظهر في الأرض العربية أن يعبر عن فكر مستمد من عقيدة دينية مختلفة عما سبقها.. ففي بداية الإسلام، احتاج المسلمون إلى مكان يمارسون فيه عبادة الله عز وجل، ولأن العقيدة الدينية أباحت للمسلمين الصلاة في أي مكان شرط أن يكون هذا المكان طاهرا نظيفا أصبح لبناء المسجد شرط واحد، هو صحة الاتجاه إلى القبلة من خلال المحراب، أما المحراب فلم تكن له قدسية المذبح، إنه مجرد إشارة تحدد اتجاه المسلم أثناء الصلاة.

ثم تدخلت البيئة العربية الحارة في معظم أوقات السنة، فكان على مباني المسجد أن تحتوي على صحن مكشوف محاط بأربعة أروقة من كل جانب فيدخله الهواء والضوء إلى

هو مرفوض في فنه دون أن يشعر بأن حرّيته قد تأثرت بالمنع الديني، لكن التزام الفن الإسلامي بالرؤية الدينية لم يأسره في شكل جامد متحجر، ولم يفقده جاذبيته، كما أنه لم يمنعه من التطور، وقد تجلت الشخصية الفنية الإسلامية دائما في شكل ومضمون العمل الفني.

ولذلك يقول «جوميت مورينو»: «وتعكس منتجات الفن الإسلامي روحا مرنة للدين الإسلامي بيد أنها تخضع الغير لسلطانها». أما حين يصبح للشكل الظاهر في العمل الفني دلالة باتجاه معين أو رمز لمعني معين يتعارض مع مضمون الإسلام، فذلك الأمر هو الذي سيرفضه الفنان لأنه حينئذ لم يعد شكلا بل مضمونا».

ويدل «جوميت» على ذلك بأن الفن الإسلامي فنا متميزا بخاصية «الوحدة» وهي صفة ربما لم تكن لتكمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر، الذي يحدد له الغاية والهدف من المنتج الفني الذي يبذره. ولذلك فإننتاج الفنان المسلم قد تشابه في كل الأمصار، رغم تباعد المسافات والأقطار وتباين الأزمنة، ذلك أنه ينتمي إلى أصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر - وهذا ما لاحظته وأكدّه باحث معاصر - أنه على الرغم من العلاقة الوثيقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني مركز الفكر الإنساني في تلك العصور، نجد أن

## □ الوحدة والتوحيد.. جماليات جوهرية لشكل هندسي رائع

تؤدي إلى الآخرة، عالم الشهادة وعالم الغيب.

أما الطبيعة بكل ما فيها فقد وجدت لتسبح وتعبد الله، ولتشهد على وجود الخالق، القادر على كل شيء، والإنسان هو العبد الشاهد على ذلك «ألم تر أن الله يسبح له من في السموات والأرض والطير صفت كل قد علم صلاته وتسبيحه والله عليم بما يفعلون»، «قالوا أقررنا قال فأشهدوا وأنا معكم من الشاهدين».

الجوهري والعرضي: ومن هنا أهتم الفن الإسلامي في معظم مراحلها بأفعال الإنسان وبمظاهر الطبيعة، اهتمامه بالعرض الزائل، فحينما يرسم الفنان المسلم بيتاً يرسمه بما يجري داخله من أحداث، وحينما يصور الأحداث لا يتقيد بمشكلة الليل والنهار، لأن إسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحي من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون». و«يبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام». إذن خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له ما يبرره، وهو أن الفعل الإنساني فعل عرضي زائل. وهنا أيضاً تظهر أهمية الزخرفة في الفن الإسلامي كعمل إبداعي متأثر بالمعتقد الديني، حيث وجدنا زخرفة الكتابة من خلال ارتباطها بالقرآن الكريم، حيث كلف النبي عليه أفضل الصلاة والسلام كلا من عبدالله بن سعد بن العاص، وعبادة بن الصامت بتعلم الكتابة، وأوفد معاذ بن جبل لتعلم الكتابة والخط، وقال

جميع المصلين ولأن الدين الإسلامي لم يستخدم الفن للتبشير والإعلام عنه، لم يوجد أي نوع من أنواع الصور داخل المسجد الإسلامي.

وإذا كانت الأساطير عند اليونان والرومان توضح المعتقد الديني، وحيث أن الدين الإسلامي يخالف شكلاً وموضوعاً المعتقد الديني اليوناني والروماني، ولذلك أحجم الفنان في العصور الإسلامية المختلفة عن تناول موضوع الأساطير كما هي، فراح يقسمها ليفقد معناها الحقيقي ويحولها إلى أشكال زخرفية تشغل فراغات المكان دون أن يكون بها أي مغزى ديني.

ونجد هذا المعنى عينه في إحجام حركة الترجمة في العصر العباسي عن ترجمة الأساطير الإغريقية، فقد رفض المترجم تلك الأفكار التي كان مجتمعه يرفضها، ودينه يدعو إلى إزالتها.

وعلى الرغم من أن التصاوير المستوحاة من الأسطورة الكلاسيكية عادت وظهرت في الفنون التطبيقية وخاصة على الخزف والفخار في العصر الفاطمي والسلجوقي، وكانت عنصراً فنياً بقي غير مكتمل المعنى، لأن الفنان المسلم أكتفى بجزء من الشكل الظاهري للأسطورة مفرغاً إياه من فكرة مضمونة، لكن الفنان المسلم أحل محل الأسطورة الممثلة لصراع الإلهة مع البشر فكرة ثنائية الوجود، والمستمدة من القرآن الكريم، والمتمثلة في الغيب والدنيا، والإنسان والطبيعة، وهي فكرة لا تقوم على الصراع، بل على الربط: الحياة الدنيا



علي بن أبي طالب رضي الله عنه «عليكم بحسن الخط، فإنه مفتاح الرزق» كما قال ابن عباس: «الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً».

وتطور الخط العربي إلى أساليب وأشكال فنية بعضها زخرفي وبعضها مصلح هندسي والآخر مشجر ومضفر أيضاً. وأصبح الخط شرف الفنون المستوحي من المعتقد الديني، فارتفعت مكانة الفنان الذي مارسه حتى إنه عدداً من هؤلاء الخطاطين تولي منصب الوزارة، بل إن الحكام أنفسهم كانوا يقضون الساعات الطويلة في نسخ القرآن بجد واجتهاد ومنهم عضد الدولة البويهى والشاه طهماسب، كما أصل الخط العربي جزءاً لا يستهان به من مساحة العمل الفني.

ثم إن اتجاه الفنان في العصر الإسلامي إلى عالم الزخرفة المجردة، يمثل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون، والتي كان لابد للعمل الفني أن يظهرها، فلجأ - كما يذكر الناقد - محمود إبراهيم - الفنان في بعض أعماله إلى العناصر النباتية والهندسية، لكنه لم يلبث أن جردها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي أرادها لها، فجاء تكرار العنصر لفظاً وانفعالاً، ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات «رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله» أو يرسمها الفنان بطريقة الإشعاع المركزي كأن تبدو حافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز «هو

الأول والآخر» «إنه هو يبدئ ويعيد». الفن والتجريد كما أننا في التجريد، كما يتجلى في الخط العربي أو في الأرابيسك، الذي هو فن هندسي تجريدي، نسبح في الدوائر والمثلثات والمكعبات، لنعلم أن الفكر في «اللاشئ» واللاشئ في الإسلام ليس عدماً، لأن الله تعالى ليس شيئاً بمعنى أنه ليس مثل أي شيء من الأشياء، ومن هنا يدفعنا تأملنا لأشكال الفن الإسلامي المتمثل في الأرابيسك أو الزخارف الهندسية إلى العروج إلى اللامتناهي أو المطلق على الرغم من أننا نبدأ من شيئاً حسياً ولكن سرعان ما نجد أنفسنا قد ارتفعنا صعداً نحو المجرد واللامادي.

لقد شغلت الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم الأرابيسك مساحات ضخمة من الفن والعمارة الإسلامية عبر العصور التاريخية، فهي حينما نجدها تبدأ من حيث تنتهي، إنما تعبر عن فكرة أساسية أو تعكس فكرة روحية ودينية هي فكرة التوحيد. هذه الفكرة أو الحقيقة الروحية نجدها متغلغلة في كل الفنون الإسلامية، بحيث صارت تمثل وحدة الفن الإسلامي التي لا خلاف حولها، فعلى الرغم من التنوع الواسع في الموضوعات والمواد والأساليب التي تغيرت واختلفت جغرافياً أو تاريخياً، فإن الحقيقة الغامرة للفن الإسلامي عامة، هي ما له من وحدة في المقصد والشكل، إلى الحد الذي حدا «بديماند» إلى القول بأنه قد يكون من الصعب في أغلب الأحيان، أن تحدد بدقة الإقليم الذي يصبح أن يرجع إليه من

الإسلامي في العالم، تكشف عمق وحدته وأصالته، فأيا ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها».

وفي الواقع إن التجربة الروحية تأتي أساسا من الجوهر الإسلامي الذي يتحدد في التقرير الإيماني بأن لا إله إلا الله، وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله.

الفن والتوحيد: وذلك يفسر الخصوصية الفريدة للفن الإسلامي في بعده عن الصور أو التجسيد، وليس التحريم كما يشاع، فما من نص في القرآن الكريم يحرم الصور، إلا أن العقيدة في جوهرها الإسلامي تقتضي ألا ينصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الألهمية. ولذا تميز الفن الإسلامي بهذا الحيز «الفرغ» الذي يعني أن الله في كل مكان، ولكنه لا يرى في أي مكان.

ولذا عبر المتصوفة في شعرهم عن هذا المعنى، يقول «فريد الدين العطار» في كتابه «منطق الطير»: «ما العالم إلا طلسم... الله هو كل شيء، والأشياء التي يمكن أن تراها ليست سوى علامة عليه ولغة له. أعلم أن العالم المرئي والعالم اللامرئي هما هو نفسه. ليس ثمة إلا هو، وما هو موجود، إنه هو، ولكن العيون عمياء، وإن كان العالم مضاء بشمس باهرة، فإذا توصلت إلى إدراكه فقدت

بين الأقطار الإسلامية، الفضل في ابتكار نوع من أنواع الخزف أو شكل معين من أشكال زخرفته، إذ أننا نلقي كثيرا هذه الأنواع والأشكال المختلفة في أقطار عديدة من العالم الإسلامي. والحقيقة - وكما أدركت ذلك باحثة معاصرة في علم الجمال - أن الأمر إنما يرجع إلى الوحدة الوظيفية للجماليات في الإسلام، سواء أكان الفن تمثيلا أم لا تمثيلا، فإنه في كل الأحوال يوظف الجماليات توظيفا ارتقائيا يجعل منها مفازة أو معراجا يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل.

ولذلك يمكن القول أن الرؤى الجمالية في المنظور الإسلامي، هي عبارة عن طرق عدة نقطة الوصول فيها واحدة، وهذا ما تميل إليه الباحثة للتعبير عنه بمصطلح «الطواف الكعبي حول مقصد واحد»، وقد أدرك ذلك من قبل المستشرق «بوركهارت» وأشار إليه في كتابه عن «الفن الإسلامي لغته ومعناه»، فكل الفنون بكل ما تتخذ لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه أو قل وحدة توظيف الجمالي للمقصد الجلال، تتشابه الفنون في الإسلام أو تتقارب إلى حد كبير، بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية في الفن الإسلامية.

ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي المسلم «جارودي» في كتابه «وعود الإسلام» إن «نظرة واحدة، وإن كانت سطحية، على الشواهد الكبرى للفن

الحكمة، وإذا رأيتَه تماماً فقدت نفسك».

ومن هنا عاش الفنان المسلم تجربة التوحيد من خلال فنه، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثلياً أو عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى التوحيد.

ومن ثم يتميز فن التصوير - بل كل الفنون الإسلامي - بالوحدة في المقصد والغاية مما يمنح أشكاله روحاً خاصة، يستشعرها المتلقي لهذا الفن في كل مكان، غير أن هذه الأشكال بروحها المميزة لا تنفي عنصر التفرد عن كل عمل فني إسلامي، وتميزه عن غيره لأنه نابع من تجربة معرفة ذاتية تصبغ عمل كل فنان منهم عن غيره في الأسلوب أو الموضوع أو الأشكال.

هكذا تميز فن التصوير الإسلامي بالوحدة، نتيجة ثورة التوحيد التي تغلغت في وجدانه الإبداعي - فعلى الرغم من التبادل التأثيري مع ما سبقه من فنون من حيث الأساليب التقنية أو الموضوعات - إلا أنه حينما كان يصور هذا الفن، لم يهتم بتحديد هوية الأشخاص، بل كانت الشخوص لها طابع الزوال، فليس ثمة إلا وجه الله، ولعل هذا يفسر عدم اهتمامهم «بالصور الشخصية»، على الرغم من عدم إغفالهم إيها، كذلك انصب اهتمامهم برسم السماء المرصعة

بالنجوم، والطيور، والحيوان، إمعاناً من الفنان المسلم في تأمل مخلوقات الله جميعاً للكشف عن النظام الواحد الذي تصب فيه، وإبراز ما تحتويه من قيم جمالية تنبثق مباشرة من جلال الله.

وفي مجال العمارة الإسلامية يمكننا أن نتبين شيئاً فشيئاً خصائص الوحدة وسريان روح الإسلام وقيمه الجمالية والفنية، رغم تنوع المدارس الفنية واختلافها، ففي القرون المبكرة برزت تأثيرات العمارة المحلية بشكل صارخ على امتداد رقعة جغرافية شاسعة، وذلك لغلبة التقليد والمحاكاة للموروث.

وفي عصر «الأزدهار» بدأت مرحلة تأسيس فن العمارة الإسلامي ذي النمط المتميز، بحيث يمكن الحديث عن قواسم مشتركة في العمارة الإسلامية في كافة أقاليم العالم الإسلامي. وهذا يعني تطور هذا الفن من مرحلة الاقتباس إلى مرحلة النضج. لكن إحدى ركائز هذا النضج تكمن في وجود مدارس متنوعة داخل إطار النمط الإسلامي العام.

ذلك التنوع الذي يمكن أن نطلق عليه «الطراز» بكل مدرسة لا ينفي وجود خصائص أساسية مشتركة تجعل من تلك «الطرز» إثراء للنمط الإسلامي العام. فوجود المدارس - المدرسة العراقية الفارسية، والمدرسة المصرية - الشامية (الفاطمية)، والمدرسة الأندلسية المغربية - لا يبرز معطيات إقليمية خاصة ترجع إلى المؤثرات الموروثة فحسب - كما ذهب

تبنت هذا الطراز المعماري الإسلامي؛ هي مدرسة إيران وآسيا الوسطى (بني بويه)، ومدرسة مصر والشام (الفاطميون)، ومدرسة المغرب والأندلس.

كانت تلك التعددية دليل ثراء للطراز الواحد الذي يجمعها ويطبّعها بخصائص وملامح وقسمات مشتركة. وكان النشاط التجاري المتعاظم يكمن وراء هذا القاسم المشترك. فكانت الزخارف والرسوم والصور تنتقل مع التجار وطلاب العلم وقوافل الحجيج - في عصر عمه السلام - من إقليم إلى آخر.

وتنافس الحكام.. في مجال العمارة والفنون ورعاية العلماء والأدباء والفنانين واستجلاب المعماريين لتشييد المنشآت الضخمة الجميلة، تعبيرا عن تنافس سياسي محمود. ولعل هذا يفسر لماذا ازدهرت العمارة الدينية بالزخرفة الدنيوية، وتسابق الخلفاء والسلاطين في تأسيس القصور الشامخة والمباني العامة السامقة. كما جازاهم كبار التجار في هذا الصدد، فكانت قصورهم تنافس أحيانا في ضخامتها وقصور الحكام.

الوحدة والتنوع: ولكن على الرغم من وحدة العمارة العربية، في الروح الإسلامية، السارية فيها والمتجلية في مختلف طرزها، فإن هذه الوحدة المعمارية لم تؤثر على تنوع الأساليب باختلاف الوظائف، وحتى في الوظيفة الواحدة، كعمارة المساجد، فإن ثمة تنوعا تجلّى في هذه العمارة عبر التاريخ السياسي المتبدل، وعبر

بعض الدارسين. لكنها ترجع إلى الطبيعة الجغرافية، وما تقدم من مواد البناء في الأقاليم الثلاثة، فضل عن الاختلافات السياسية بين بغداد العباسية والقاهرة الفاطمية وقرطبة الأموية، وما أفضى إليه التنافس السياسي من تنافس علمي وفكري وأدبي وفني إيجابي.

لقد أدى التنافس - خصوصا في مجال العمارة كشاهد ظاهر على العظمة والمجد - إلى ازدهار فن العمارة الإسلامية بوجه عام. هذا الازدهار الذي يعد التنوع بعض خصائصه، خصوصا وأنه كان محدودا في العمارة الدينية، وكان أكثر بروزا في العمارة المدنية.

فبرغم وجود تباينات في عمارة سامراء وعمارة القاهرة وعمارة الزهراء نظرا لحرص الخلفاء على التميز والخصوصية، فثمة قواسم مشتركة تجمعها في وحدة واحدة، وترجع تلك القواسم المشتركة إلى أن النظم الحاكمة آنذاك في العوصم الثلاث كانت - كما ذهب البعض «أقل ثيوقراطية» - هذا فضلا عن الدور الفعال الذي لعبته التجارة والرحلة في طلب العلم في إحكام الأواصر الحضارية بين تلك النظم المتنافسة، بحيث يمكننا أن نتحدث عن «وحدة اقتصادية - اجتماعية» للعالم الإسلامي، رغم توزيعه السياسي بين ثلاثة نظم كبرى.

إن الطراز الإسلامي الجديد في العمارة انطوى على «تعددية في إطار الوحدة»، أو احتوى ثلاثة أنماط في طراز واحد، لقد ظهرت ثلاث مدارس



التنوع الجغرافي والديموغرافي.

وهكذا اختلفت عمارة المساجد في مصر عنها في المغرب العربي، بل تنوعت العمارة المصرية حسب تبدل العهود. فالعمارة الطولونية في مسجد أحمد بن طولون تختلف عن العمارة الفاطمية في مسجد الحاكم، كما تنوعت في المغرب العربي، فالعمارة الأغلبية في جامع القيروان، تختلف عن العمارة الموحدية في جامع الكتبية في مراكش. ويبدو هذا التنوع واضحا إذن في عمارة ذات وظيفة واحدة، فكيف كان الأمر مع تنوع الوظائف؟

ويجيب عن هذا التساؤل الناقد عفيف البهنسي حيث يقول: «لقد جعل المعمار مسألة الوظيفة مرجعا له في تصميمه المعماري، وكان عليه أن يضع برنامجا معماريا يخدم الوظيفة سواء أكانت تعبيرية (المسجد) أو كانت تعليمية (المدرسة)، أو كانت مدفنية (القبة والمقام)، أو كانت للاستشفاء (المشفى والمارستان)، أو كانت للتجارة والإقامة (الوكالة والخان)، أو كانت بلاطا سلطانيا (القصر)، أو كانت حصنا (القلعة والرباط).

أما هذه الوظائف المتعددة التي تختلف في شروطها وفي مقاييسها الإنسانية، كان على المعمار أن يبحث عن الحلول المعمارية لتحقيق هذه الشروط وهذه المقاييس. ويجب أن نذكر أن المعمار لم ينس الشروط المعمارية التراثية، والتي كانت سليقة في تصميمه المعماري، لا يشوبها انحراف أو تهجين، فلقد كان العالم

العربي بمعزل عن المؤثرات الدخيلة.

بل إن الفكر المعماري الإسلامي، وقد تكون في وجدان المعمار بسرعة خارقة بعد الفتح الإسلامي، كان هو المؤثر في عمارة الأندلس كلها، وبقي أثره مستمرا حتى بعد النزوح منها، فكان الأسلوب المدجن الذي استمر قرنين في ظل الحكم الإسباني، علامة هامة على قوة تأثير الجمالية المعمارية الإسلامية على عمارة إسبانيا في عمارة الكنائس.

الوظيفة والابداع الجمالي: وننوه هنا بأن بعض الدارسين يهتمون العمارة الإسلامية بغلبة الطابع الوظيفي على طابعها الجمالي؛ بحيث يستوحي الناظر إليها دلالات عقلية، دون أية طاقة على الإثارة العاطفية والتأثير الوجداني.

ونعتقد في -حياد- ويؤيدنا في ذلك كثير من نقاد الفن ببطلان هذا الزعم؛ لا لشيء إلا لأن هذا الحكم قد ينسحب على المظهر الخارجي للمنشأة المعمارية؛ دون نظر إلى ما حوته في الداخل من زخرفة سواء في العمارة الدينية أو غير الدينية.

ونكتفي لإثبات ذلك بإيراد بعض الأمثلة العامة؛ تاركين التفاصيل.. لم يخطئ بعض الدارسين المنصفين المتذوقين للفن حين ذهبوا مثلا إلى أن الزخرفة الهندسية بأشكالها المكررة توقظ في النفس مشاعر الصفاء والعذوبة، وتوحي بمشاعر وجدانية روحية عالية، هذا فضلا عن إحياءاتها بتجاوز العالم المادي من خلال أجسام مادية أصلا. ناهيك عن دلالتها عن مهارة مبدعيها التي تثير



الإعجاب والتأمل.

كما يوحي فن «الأرابيسك» سواء استخدام لزخرفة البنايات أو على أجسام المنابر أو فوق ظهور الأثاث أو على أغلفة المخطوطات، بوجود ذات شاعرة لها كيانه المستقبل المطلق والمتعالي، فضلا من عن سمات الاستمرارية اللانهائية.

قد توحى الزخرفة النباتية والحيوانية -لأول وهلة- بالتميط والمحاكاة، لكن تأملها يكشف عن عكس ذلك، إذ أن الفنان المسلم استوحى الطبيعة دون تقليد في خلق أشكال جديدة مركبة أو خرافية لا وجود لها أصلا في الطبيعة، إنما جرى تجريدها في إبداع خلاق. أما الزخرفة بالخط العربي والزخرفة الهندسية، فتعكس -كما مر بنا- دلالات إبداعية وفنية غير محدودة.

لقد تمكن الفنان المسلم من تحقيق نوع من التوازن العبقري بين الوظيفة والشروط الجمالية، وبين الشكل والموضوع، وبين الروح والجسد، وهو توازن في الحقيقة مستمد من روح الإسلام وجوهرة القائم على الجمع بين ثنائية الوجود المخلوق، والذي فيه يتكامل الظاهر مع الباطن، والعقل مع المادة، ولا تنفك فيه الآخرة عن الدنيا.

إن المعمار عند وضعه برنامج تصميمه المعماري، كان أشد حرصا على وضع الخطوط المعمارية التي تخدم الوظيفة خدمة كاملة من حرصه على البحث عن الشروط الجمالية، لأنها أصبحت لديه سليقة وطبعاً يصدر عنه.

لقد حافظ هذا المعمار، عند بناء المسجد، على تحقيق وظيفته كمكان للصلاة، يقف فيه المؤمنون أنساقا خلف الإمام، أو يجلسون قعودا باتجاه الخطيب، فكان علي المعمار أن يحقق الفضاء اللازم في الحرم للقيام بالصلاة والاستماع إلى الخطبة. فجعل الحرم عرضانيا، وكانت القبة لتوزيع الصوت، وكانت النوافذ لإدخال النور الخارجي. ومنذ البداية كان الصحن الخارجي مجالا للصلاة في الهواء الطلق بعيدا عن حرارة الحر أيام الصيف.

وعند بناء المدرسة -كما يقول الناقد عفيف البهنسي- خرج المعمار تماما عن حدود العمارة المسجدية، وقدم عمارة انفتحت المكان المغلق على فناء مركزي بواسطة أووين خصصت للتدريس حسب المذاهب، وعندما توسعت وظيفة التدريس وازداد عدد الطلاب، أقيمت لهم غرف إضافية للدراسة والإقامة، كما في مدرسة السلطان حسن في القاهرة، والتي اندمجت مع مسجد احتفظ لنفسه بخصائصه الوظيفية، ولكن مهارة المعمار تجلت في الدمج بين الوظيفتين معماريا، كما هي مدموجة بالممارسة، وظيفة الصلاة ووظيفة الدراسة.

وعند إقامة قبة تكريمية لدفن المتوفي، لم تكن عمارتها أكثر من غرفة، تستوعب المدفن، وفوقه قبة تغطي البناء، وتعبر عن عناية السماء بهذا المتوفي، سلطانا أو وليا أو فقيها. ويبقى المارستان من أبرز المنشآت وأصعبها عند تحقيق الوظيفة منها، هذه الوظيفة المتنوعة، فهي

الخدمات الإدارية والدينية والاجتماعية.

وإذا توقفنا عند الكعبة كبناء معماري، حرص المسلمون على تجديده والاهتمام به، كرمز أساس في الإسلام من حيث هو قبلة المسلمين على اختلاف مواقعهم وتباين أقطارهم، فإننا نجد الكعب اليوم كقيمة جمالية تجريدية بأبعادها المتساوية تعني كل شيء بالطلق، وهي لا شيء باللموس، كأنها رمز الرموز الذي لا سبر لأعماقه، لكنها ومع ذلك بسيطة أكثر من البساطة نفسها؛ ففي شكل الكعبة تعبير عن تقديس الفضاء بدلا من استعمارها، لأن المعنى الروحي للشكل المصمت يسقط المادي؛ فالكعبة مكعب، والمكعب شكل متساوي لنفسه أبدا مهما تبدلت الزاوية التي ينظر من خلالها إليه. إنه الشكل غير المتمثل للأبدية، إنه الإشارة العظمى.

إن الوصول إلى المطلق الروحي عبر التجسيم التكعيبي، مشكل مكعب، لهو قفزة نوعية مهمة على طريق التجريد الذي ألغى تفاصيل الأم الكبرى ومثلها بكتلة كبيرة القصد منها أن تكون مكانا وليس نصبا، وهي كانت كذلك حتى عهد الخلافة الأموية التي طورت شكلها باتجاه المكعب التام.

ومع ذلك تبدو إذا قسناها بالمسلات الفرعونية، أو زيقورة بابل، أو هرم خوفو، كم كان شكلها وظيفيا لا قمعيا، وذا قيمة جمالية متطورة.

الكعبة والرؤية الروحية: ومن هنا فقد وجدنا المستشرق المنصف

للاستشفاء من الأمراض السارية، أو العقلية، أو هي لتدريب الأطباء، هكذا نرى فرقا في عمارة بيمارستان أرغون في حلب للأمراض السارية، حيث بدا مغلقا تغطي البهو قباب ذات قمريات زجاجية، وحوله حجرات صغيرة. أو البيمارستان النوري بدمشق، فقد توسع فناءؤه وانفتحت أواريته على الفناء، ليستوعب الأطباء المعلمين، وتوسعت الغرف لاستيعاب المرضى.

وعندما أنشئت الخانات منذ القرن الحادي عشر، كانت فنادق للمسافرين مع قوافلهم وبضائعهم، ولذلك كان على المعمار أن يحقق في المبنى خدمة المسافرين وضمان نومهم وراحتهم وصلاتهم ومداواتهم وخدمة جمالهم ودوابهم، وحفظ بضائعهم وتسهيل بيعها.

وما زالت الخانات في اليمن تسمى (سمرة) واضحة المعالم والوظائف، وتقدمت عمارة الخانات فظهرت في العصر المملوكي في القاهرة، الوكالات الضخمة، مثل وكالة الغوري، لتحقيق أغراض الإقامة والتسويق التجاري على أفضل حال.

والحديث عن القصور - كما يذكر الباحث البهنسي - وما تشتمل عليه من سحاء زخرفي ومن أقسام تحقق للخليفة أو السلطان ممارسة الحكم واستقبال الخاصة، والإقامة في جو من المنعة والراحة مع أسرته وخدمة تشهده عليه قصور الأمويين وقصور غرناطة. وللرباط وظيفة أشمل، فهو مقر الحكم ورجال السلطة، وكان على البناء أن يكون منيعا، وتتوفر فيه

تقاطع محوري السماء، وعلى سمتها تكون بيوت الملائكة ثم العرش الذي تطوف حوله الأرواح السماوية، أو تدور معه في حقيقة الأمر. وهكذا فإن الطواف في الحج يمثل دوران السماء حول محورها القطبي في مقابل الكعبة، وتلك كانت فكرة الطواف في كل المعابد القديمة (وربما كانت متأثرة في هذا بالديانة الإبراهيمية التي هي أقدم الديانات السماوية) والاتجاه نحو نقطة واحدة في الصلاة، وهي الكعبة، يفصح عن اتحاد الإرادة الإنسانية في الإرادة الكونية. وهو الأمر الذي يختلف عن اتجاه الكنائس المسيحية التي تتوازي محاورها بسبب اتجاهها نحو مشرق الشمس الذي يمثل في الانقلاب الربيعي صورة المسيح في عيد الفصح.

وشعائر الحج - كما يراها بوركهارت - ترتبط بالكعبة المشرفة بطريقتين مختلفتين، وإن كانت تكمليتين هما: التوازن الذي يمثل الارتباط بها من حيث الاتجاه والحركة الممثلة في الطواف حولها. أما التعري من الثياب المعتادة ولباس الإحرام، فإنه يعني تجديد الخضوع لله عز وجل.

وهكذا صارت الكعبة قلب العالم، أما ما كان فيها من أصنام فهي تمثل الشهوات التي تمنع من ذكر الله، وتحطيم الأصنام عند فتح مكة المكرمة هو أمثلة الوجدانية، أي: الوعي بأن لا إله إلا الله.

وهكذا أصبح تحريم الصور دعامة من دعائم الإسلام، رغم ما في القرآن

«بوركهارت» في كتابه «الفن الإسلامي لغته ومعناه» يبرهن بالدليل المادي من خلال دراسته للآثار الإسلامية على وحدة الفن الإسلامي، بصرف النظر عن حواجز الزمان والمكان، فوحدة الفن الإسلامي هي السمة العجيبة التي تميزه عن بقية الفنون العالمية، وهي نابعة من روح الدين الإسلامي، دين الوجدانية أو التوحيد الإلهي.

ولم يكن غريباً أن نجد «بوركهارت» يجعل من الكعبة الأصل الذي أنبت عليه كل تقاليد العمارة في الإسلام. فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الإسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن على مستويات الرمز الداخلي والشعائر الوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالديانة الإبراهيمية، أم ديانات التوحيد السامية، ومن هذا الطريق أصبح المركز بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها، كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة.

فالشكل التكعيبي يؤكد أصل الكعبة الإبراهيمي - فقدس الأقداس في معبد سليمان له نفس الشكل - وجوانبها الأربعة وأركانها تقابل الاتجاهات الأصلية التي ترتبط بفكرة المركز من حيث أن الاتجاهات الأربعة هي أركان العالم أو دعاماته. أما الكسوة فلها رمز تجريدي خفي، يعني معاملتها كجسم حي، بينما تأتي قداسة الحجر الأسود من حيث أنه حجر نيزكي سقط من السماء.

والكعبة بصفتها مركز العالم تمثل

الموسيقى العربية، وهي تلك التي تتحرر من الأنماط الإيقاعية للدور أو الموشح.

الأرابيسك والدلالة الروحية: ولقد أثار كل من التدفق الحر للمعاني وسلاستها، والإيقاع المتوالي المناسب لدلالاتها في وجدان الفنان المسلم قوة دفع لحركة لا نهائية بواسطة تشكيله لخطوط متداخلة ومتشابكة على هيئة المربعات والخمسات والسداسيات والثمانيات، بحيث تحمل المشاهد على أن يتحرك متنقلا في كل الاتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى، حتى يفرغ من اجتياز صفحة العمل الفني من طرف طبيعي إلى آخر. لقد استطاع فن الأرابيسك مثلا أن يعبر عن مضمون الإسلام الروحي.

وقد تأثر الوجدان الإسلامي في كل الفنون العربية، بهذه الخاصية من كتابه المقدس المتعالي في إبداعه الفني الذي لا يضارعه وهو القرآن الكريم، الذي حين يستمع إلى تلاوته الإنسان المسلم تنتابه كل ألوان الوجدانات، وهو في كل ذلك متأثر بمعنى الآية وبفصاحتها على حد سواء، بمعناها وبفصاحتها التي تتمثل في التصورات والأخيلة والبناء اللغوي المعجز. وتكرار هذه التجربة عينها من آية إلى أخرى يفتح الوجدان، ويملؤه بالقوة الدافعة التي تدفع به إلى الاستمرار أو التكرار إلى ما لا نهاية.

«وهنا يبدو الشكل والمضمون أو الصياغة والمعنى في وحدة واحدة كاملة يقود في النهاية إلى الوعي بعظمة الحقيقة الإلهية، إلى الوعي بلا

من الرمز، عندما يتكلم عن: وجه الله، ويد الله تعالى، والعرش الذي يستوى عليه.

وعن طريق الكعبة بصفتها النقطة المركزية التي يتجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلى اتحاد الإرادة الإنسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية، ربط المؤلف بأستازية فذة بين كل مساجد الإسلام والكعبة، وجعل العمارة الإسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد، إن لم يمكن إدراك وحدته الكلية على مستوى المنظور، فإنها تكون ممكنة على المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلاني الصحيح فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره على تحديد اتجاه القبلة والمساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي.

وما تحدثه العمارة الإسلامية وخاصة الكعبة المشرفة من أثر روحي في نفس الإنسان المسلم عامة والفنان المسلم على وجه الخصوص تحدثه بقية الفنون الأخرى، ولقد كان وعي الفنان المسلم أن الآيات القرآنية مثلا لا تتطابق مع أي من العروض المعروفة، كما هو الشأن في الشعر العربي، فلا يمكن رد الآيات إلى وزن وعروض واحد، فالميزان الإيقاعي القرآني يجري حرا، ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر، بل وبدرجة أعلى حقا، كذلك يماثل تدفقه غير الموزون عروضيا دفق أو انسياب التقاسيم في

الإختلاف.

وفي رأينا فإن أعلى مستوى في تأمل الفن يتمثل عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية، أو حدسية خاصة الصوفية منهم. هذه النظرة تصل إلى استبصار أسمى، يتجاوز بكثير المظهر السطحي للأشياء، ويتمثل ذلك في قول أبي حامد الغزالي: «إن الجمال ينقسم إلى الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة والأول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يدركه أرباب القلوب ولا يشاركونهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا. وكل جمال فهو محبوب عند مدرك ذلك الجمال، فإن كان مدركا بالقلب، فهو محبوب القلب».

وفي هذه النظرة إلى الفن، تتحول القطعة الفنية إلى مفتاح أو مدخل لإدراك حقائق أسمى، كما يتبين في قول جلال الدين الرومي: «إن الشخص العادي يرى في العقل طينا مشكلا فقط، في حين أن الآخرين ينظرون إلى الطين على أنه حافل بالمعرفة والأعمال». وقد عبر جلال الدين الرومي عن الفكرة نفسها في صورة شتى، كما ترى في الأبيات التالية:

هل يرسم أي رسام صورة جميلة  
حبا في الصورة نفسها، دون أن يأمل  
في المنفعة من روائها؟ وهل يصنع  
الفخاري جرة على عجل، حبا في  
الجرة نفسها، دون تفكير في الماء؟  
وهل يكتب الخطاط كتابة فنية، حبا  
في الكتابة ذاتها، دون أن تكون

نهائية الذات الإلهية وبعدم إمكانية التعبير عنها، أي بتنزيهها».

إن الغاية من هذا الاندماج الجمالي يتم إدراكها من تساوق المعاني في حين يقوم النموذج المتكرر للآيات بتحريك هذه القوة اللانهائية الدافعة، وبالتأثير المتبادل بين كلا التساوق المعنوي والنموذج المتكرر ينشأ في ذهن الإنسان المسلم ما يمكن أن يطلق عليه - على حد تعبير كانط - الفكرة الذهنية، أي توقع لنموذج أعلى مطلق يسعى إليه الخيال الذي أصبح بواسطة العقل مهيبا للتكفل به، ولكن الاله المنزه وهو يسمو على الإدراك - سبحانه وتعالى - لا يمكن مطلقا أن يكون موضوعا للحدس الحسي (لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار) ومن ثم فإن الخيال لا بد فاشل في جهده هذا إن عاجلا أو آجلا.

وبسبب هذا الفشل ذاته يتم في الوعي الإحاطة بأن الإلهي لا يمكن التعبير عنه، وأن اللانهائي لا يمكن تمثله، وأن ما يسمو فوق الحواس لا يمكن تصويره. فهذه الصفات كلها، أي عدم القابلية للتعبير عنه وعدم القابلية للتمثل، وعدم القابلية للتصوير، ليست إلا جوهر التنزيه.

الذي سيدفع الفنان المسلم إلى اختراع أساليب وأشكال فنية لم يعرفها القدماء (الخط العربي - الأرابيسك) تأخذ صورة «التأسلب» التي اقتضت إعادة إخراج الطبيعة في صورة جديدة وكما تمثل هذا في فن «الأرابيسك Arabesque الذي يعتبر مظهرا للوحدة في فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها أشد



الوحدة واتجهت إلى التوحيد. وقد تأكد هذا الأساس بالتئام أو أصر الوحدة بين مختلف الفنون، فإن بين الفنون أو أصر من الوحدة، فهناك قرابة وثيقة بين العمارة العربية والشعر، إذ تبدو العمارة وقد نهضت سقوفها محمولة على أعمدة منتظمة وكأنها الإيقاع الشعري أو الموسيقي، والفتحات في واجهتها أو على صحنها، كالنوافذ والأبواب قد بدت بتقاطيعها كلمات موزونة على سلم متناغم من مداميك الجدران الحجرية. وكذلك تبدو أبيات الشعر، عمارات متناغمة مدارها الأحرف والكلمات والاستعارات والتشبيهات الملونة. وفي كل بيت من البيوت شعرا كان أو سكنا نرى النغم مسموعا أو مرثيا، ونسمى ذلك كله، شعرا كان أم عمارة أم نغما، نسميه فنا وقد استحوذ على الجمال من جانب ولن ينساه من الجوانب الأخرى.

وكذلك قيل إن العمارة، أم الفنون، بل إن «فالييري» يقول: «إن العمارة الفنية هي عمارة صداحة بموسيقى سحرية صافية، وكأنما هي أنغام سماوية قد صيغت من حجارة، هي أبنية كل ما.

فيها يصدق بموسيقى خاصة تمتاز بالجمال والجلال، فالجمال المعماري ينكشف ويختفي ويتغير ويؤكد ذاته على هذا النحو، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة».

ويؤكد باحث معاصر على أن الحديث عن الأواصر بين الفنون ليس استنتاجا، بل هو أساس قامت عليه

القراءة هي غايته منها؟ إن الصورة الظاهرة، إنما غملت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الأخيرة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنية أخرى على قدر نفاذ بصيرتك. فالصورة الأولى إنما تعمل من أجل الوصول إلى الثانية، مثل ارتقاء درجات السلم.

ومن هناك فثراء وخصوبة الرؤية الإسلامية للقيمة الجمالية، المتبدية في مختلف الفنون، يؤدي بدوره إلى ثراء وتنوع الخبرة الجمالية، فهناك تنوع أو طرائق متعددة للإدراك الحسي والتصوري، التعبيري والحدسي، وهناك نوعان من الخبرة الجمالية الأصل فيهما أنهما لغة تخاطب الناس على قدر عقولهم وعلى اختلاف مشاربهم وميولهم أو حساسيتهم أو ثقافتهم، فتتضمن الخبرة بدورها ضربا تربويا للارتقاء بالنفس المتلقية من مستوى إلى آخر، وكذلك بعدا جدليا للحقيقة يمارسه المتلقي بين وجهيها التمثيلي والتجريدي، الكمي والكيفي، الحسي والمعنوي، الانفعالي والحدسي.

فإذا كان اللون والظل والكتلة يجسم لنا شيئا ماديا أو إنسانيا من خلاله نبصر قدرة فاعلة ومتعالية، فإننا في التجريد متمثلا في الخط والأرابيسك والزخارف الهندسية، نخرج متصاعدين نحو أفق اللامتناهي، وتصير بذلك ذات الفنان المسلم قادرة على التصاعد النفسي والعلو الروحي.

هذا عن الأساس الروحي للفنون العربية الإسلامية، والتي تمثلت في

في كتبه، ونرى مفهوم أو أصر الفن وأضحاً في رسائله، حيث يربط بين فن الخط باعتباره فناً تشكلياً سامياً، وبين فن الموسيقى. ثم يقوم بتحليل الهوية المشتركة لكل من الفنين فيقول على لسان أحد الخطاطين: «الحركات تمثلت بالحروف والحروف إندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية، والحروف الشكلية محفوظة العيان بامتلائهما بهما، محروسة بانتسابهما إليهما».

ويلق معلمه أبو سليمان السجستاني على هذا القول: «لكنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى، لأنه يزن الحركات المختلفة في الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجرّد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداها على صاحبها بزيادة نقرة أو نقصان، ويحس في أثناء الصناعة ألطف ما يجد من الحس في الحس، ولطف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس».

إن أبا حيان هنا يربط الفنون كلها بالنفس عن طريق الطبيعة، وتمارس النفس فاعليتها عن طريق الإلهام، وهي تدرك أسرار الطبيعة والوجود إدراكاً سليماً. وهو بذلك إنما يتحدث عن نوع من الإدراك الحسي أو الحدس، تصدر عنه الفنون سواء أكانت شكلاً أو مضموناً أو كلمة أو نقرة لحن أو حركة في نغم.

والخط عند أبي حيان هو أصل الفنون، فهو يرى له؛ ديباجة كالنثر ووشياً وتلويناً كالنحت والتماثيل وحركة كرقص الراقصين، وحلاوة

الفنون عبر التاريخ وفي جميع أنحاء العالم، وأن هذه الأواصر العضوية يجب، أن تبقى كتأكيد على وحدة الذوق أو الحدس الذي تكون عبر تاريخ حضاري طويل.

على أن أواصر الفنون لا تتجلى من خلال ارتباطها بمثل أعلى غيبي نسيمه «الجمال المحض» فالجمال لا يمكن أن يكون مجرداً حياً، بل هو ملتزم بأفكار أو مبادئ أو معاناة أو أهداف أو واقع معين. وهذا الالتزام مندمج بمعنى الجمال، أي أن الجميل يشمل الكامل والأخلاقي والمسؤول ومن هنا لم تظهر مشكلة الفصل بين الجمال والأخلاق في الإسلام، تلك المشكلة التي ستعانيها الفنون الغربية، والتي ستدفع بعض المدارس إلى الاتجاه إلى الفن للفن والإغراق في الشكلانية بعيداً عن الإنسان واهتماماته الروحية والوجدانية العليا.

فجميع الفنون من موسيقى وتصوير وشعر وعمارة هي في الإسلام فنون منتمية إلى الإنسان، ولا تتراد إلا للإنسان، ومن هنا فالمقياس الإنساني هو الرابط بين الفنون جميعاً باعتبارها أصلاً من عطاء الإنسان، وليست من عطاء الطبيعة أو الآلة.

وإذا كان «سوريو» من أبرز من تحدث عن أواصر الفنون في الغرب في العصر الحديث، فإن العرب والمسلمين قديماً قدموا مبادئ ذلك في دراساتهم الجمالية. وعند أبي حيان التوحيدي الذي أقام قبل ألف عام هيكلًا كاملاً لفلسفة الفن نراه مبيثوثاً

بوحداية الرب وينتهي بوحداية الوجود. وفي الحالتين يبدو الفن العربي الإسلامي نزاعاً نحو الأمثل والأكمل والأجمل، ضمن حدود المفهوم الكلي للوجود.

وهو مفهوم روحاني ومادي يختلط فيه الزماني والمكاني، وتتجاوز العمارة حدودها الحجمية، لكي تستوعب أقواسها وقبابها وعقودها مدي التجويد أو إيقاع السماع والأدوار، وتمتد الأصدااء والإيقاعات، لكي تكون رقشا نباتيا أو هندسيا فيه آيات القرآن الكريم، أو أبيات الشعر من خلال الخط الكوفي أو الثلث، فلا نكاد نستبين فواصله بين فن وفن، بل لا نكاد نميز إن كان ما نراه نسمعه سماعا، أو إن كان ما نسمعه نحسه ونتلمسه، ونرفض ونصفق أو نمارس وجدا صوفيا، أو نقوم بالذكر (الله وأكبر) وعندما نعود إلى أنفسنا نشعر بنشوة لعلها أقصى ما يصبو إليه الفن.

كحلاوة الكتلة المعمارية. يقول أبو حيان: «سمعت العسجدي يقول: «للخط ديباجة متساوية، وأما وشيه فشكله، وأما التماعه فمشاكلة بياضة لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه».

تبدو وحدة الفن العربي - على ما يذكر الباحث عفيف البهنسي - في وحدة جماليته، وفي وحدة الإبداع فيه. فالجمالية العربية مختلفة عن الجماليات الأخرى كالجمالية الهندية أو الجمالية الأوروبية، إذ تقوم الجمالية العربية على أسس روحية محضة يرتبط فيها الفنان بجمال سام كامل.

إن هذا السعي المستمر للبحث عن الجمال من خلال الأمثل لا يعني أن الجمال مطلق، بل هو نسبي يختلف من شكل إلى آخر على امتداد عملية الكشف عن السر الجمالي الإلهي. وتجلّى وحدة الإبداع من خلال مفهوم الوحدةانية الذي يتبدى

متحدثة عن  
إنجازها المهم  
«معجم الشعراء»

د. سهام الفريح  
لـ «البيان» :

## النقاد غارقون في المجاملات

البيان: خاص

بدأت الأكاديمية والباحثة الكويتية الدكتورة سهام الفريح بإنجاز مشروع ضخ من شأنه أن يثري المكتبة العربية، بل أن يسد فراغاً مهماً في رفوف هذه المكتبة، ويتمثل هذا المشروع في «معجم لغوي للشعر العربي» حيث هناك الكثير من التفاصيل النقدية والبلوغرافية يخشى أن يطويها النسيان أو أن تضع في ضجيج العصر وتسارعه، فكان «المعجم» الجديد بمثابة الذاكرة الحديثة لأمس بعيد زمنياً.. غريب إبداعياً.

حول هذا الموضوع، وقضايا

■ أصحاب القرار  
الثقافي لا  
يحركون المياه  
الراكدة

■ اللجان الثقافية  
تتكون غالباً من  
عديمي الخبرة

من مناهج دقيقة ومساع علمية لفهم النصوص وعرضها، وطريقة توثيقها تصنيفها.

وبالنظر إلى أهمية ما ذكرناه، وتقديرا منا لإنتاج أسلافنا، فقد عقدنا العزم منذ حين غير قليل على إعداد مشروع لمعجم الشعر العربي، ونهدف من وراء ذلك إلى إحياء هذا الفن العريق إحياء جادا، وبعثه من مرقده، بطريقة نأمل أن تكون سليمة علميا، وخالصة لوجه الله تعالى.

ومن المعروف أن الشعر هو الفن الأول للحضارة العربية، فالاهتمام به اهتمام بصميم الحضارة وهذا المعجم لا يخرج عن كونه قراءة جديدة للشعر العربي. وهذه القراءة ستقدم كل الأبعاد في وقت واحد. وهي ضرورية للدراسات الأسلوبية الحديثة التي تعتمد على تحليل النصوص وردها إلى مكوناتها اللغوية وخاصة أن الدراسات الحديثة تعتمد على ظاهر الشمول، فلا بد من الوصول إلى كافة أبعاد الشيء المبحوث، ولا بد في الوقت نفسه من الوصول إلى النتائج الكلية لهذا الشيء المتكامل الأبعاد.

● ما هي هذه النتائج؟

- أهم النتائج فهي كالآتي:

● أفرزت عملية التحليل اللغوي لشعر هؤلاء الشعراء موضوع الدراسة المعنى اللغوي والدلالي، وقد بينتها الدراسات التي تم نشرها مع معاجم الشعراء الثلاثة (الأعشى، أمروء القيس، أوس بن حجر)، النابغة الذبياني. نشر المجلس الأعلى للنشر - جامعة الكويت.

أخرى، كان لـ «البيان» هذا اللقاء مع د. الفريح.. فماذا تقول؟

● ماذا تحدثينا عن مشروعك الذي هو عبارة عن «معجم الشعر العربي» وما أهميته في هذا الوقت؟ - تأتي أهمية إعداد معجم لغوي للشعر العربي من إحساسنا العميق بأن الشعر العربي، ولا سيما القديم منه، لم ينل حظه حتى الآن بالتتابع الكامل، والدراسة الوافية، وكل ما لقيه من دراسات كان مجرد تناول جزائي لهذا الكنز العظيم، ولم يفه حقه من الدراسة الشاملة التي يتطلبها الشعر شكلا ومضمونا.

يرجع اهتمامنا بالشعر، وسعينا إلى صناعة هذا المعجم، إلى تقديرنا - وهو تقدير كل عربي غيور - بأن الشعر هو فن الحضارة العربية الأول، وإلى أنه محط اعتزازنا، صحيح أن المستشرقين خدموا شعرنا القديم، وأضأوا بعض الطريق لأوائل دارسينا، ولا سيما في مجالات التوثيق والتحقيق - إلا أن معرفة الشعر العربي تظل مرهونة بجهد العلماء العرب أنفسهم، لأن الشعر شعور وإحساس ولا يدرك أبعادهما إلا الناطقون بهذه اللغة الشعرية، ولأن جذور اللفظة يدركها العربي وحده حق إدراكها أكثر من غيره.

وقد مر على العرب في العصر الحديث حين من الزمان أخذوا فيه بأعمال هؤلاء المستشرقين، وبهرهم ما بذلوه، ناسين أن هؤلاء الغربيين إنما استهلكوا أعمالهم هذه من جهود أجدادنا الأوائل، وما بذلوه للباحثين



باختلاف السياقات التي وردت فيها، ما عدا الحروف، وإن ما تم نشره هي معاجم الشعراء أعدت لهم دراسة فنية أسلوبية حسب ما كشف المعجم اللغوي لكل شاعر، ولما كان هذا العمل استغرق مني جهداً ووقتاً فقامت باستكمال هؤلاء الشعراء الأربعة وهم (أوس بن حجر، النابغة الذبياني، الأعشى، امرؤ القيس)، ولما كان نشاطي العالمي والأدبي لا يقف عند موضوع المعجم فأردت التوقف قليلاً، لمتابعة أعماله العلمية والأدبية الأخرى لأعود ثانية إلى المعجم، لأنني أحمل في ذهني أفكار بحثية عديدة حتى للشعراء الذين نشرت معاجمهم أرغب بإضافتها أو نشرها مستقبلاً.

● ما تقييمك للمشهد الثقافي وهل يحظى المبدع بدعم كاف أم أنه عرضة للإهمال في مجتمعاتنا؟  
- لا تزال الثقافة والحركة الأدبية في مجتمعاتنا تعاني الكثير والسبب أنه ليس هناك العناية اللازمة بالعمل الأدبي أو العلمي الجاد كما يجب، حتى وإن نالت بعض الأعمال الجادة شيئاً من الدعم، فإن أصحابها لا يملكهم الزهو والغبطة بما نالهم من دعم والسبب أن هناك أعمال فاشلة وأعمال باهتة وأعمال مسوقة تنال نفس الاهتمام ونفس الدعم، بسبب المجالات أو الشللية التي قضت على جهود المصلحين والجادين في أعمالهم.

والسبب الآخر هو أن أصحاب القرار في بعض مؤسساتنا الثقافية والعلمية، لا يملكون الشجاعة الكافية

● أظهرت عملية التحليل هذه مدى دوران الكلمة الواحدة في شعر هذه المنظومة التي ستكون كاملة إن شاء الله في القريب العاجل، فيمكن الباحث استدعاء كل الأبيات عن طريق الجذر اللغوي للكلمات التي وردت فيها.

■ أثارت هذه الدراسات عدداً من الأفكار والمشاريع البحثية في الدراسة الأسلوبية الحديثة التي تعتمد على تحليل النصوص، وردها إلى مكوناتها اللغوية، ويمد الدارسين بالمصادر الموثوق بها.

ومن هذه الأفكار هي ما قدمت حول شعر هؤلاء، فهناك مواقف للشاعر النابغة الذبياني وموقفه المتوازن بين النعمان بن المنذر وغيره من الملوك بهدف حماية قبيلته، فهو يقترب من هذا الملك بعلاقة فيها شيء من الحميمة حتى نجد ما يشابهه بعد ذلك، وهو المتنبي مع سيف الدولة.

وكشف شعر الأعشى عن وقفته عند المظاهر الحضارية التي كشفت عنها معاني المديح، وكذلك وصف الخمرة، وكذلك كشف شعره عن إلحاح لفظ العشي ورأي ومدلولاتها العديدة في شعره، وامرؤ القيس الذي تعلق بالفرس كتعلقه بالمرأة التي شغلته، فأبدع في وصف المرأة. (ما سبب اختيارك لأسماء معينة من الشعراء؟

- لم يكن اختياراً عشوائياً وإنما اخترت الشعراء العشرة أي شعراء المعلقات، ورصدت كل مفردة وردت في دواوينهم وتتبعته تكرارها

وآرائهم لأنه يستطيع أن يصل إلى المحافل الخاصة بهم أو أن تترصده سهام الحسد والنزاعات التي لا نفقه كنهها أو حقيقتها، وعادة ما تأتي من خالي الوفاض وليس معنى هذا بأنه ليس لدينا نقاد تملكوا أدوات النقد الأدبي بجدارة، لكنهم غارقون في هوى المجاملة، أو هوى الرفض لكل مبدع هو خارج الدوائر، وهم بالتالي فإن دراستهم في مجملها تدور في الاقتباس من الآخر وترجمته، ونحن كدارسين للأدب نغرق في فوضى المصطلح.

● هل فعلاً أصبحت الرواية هي ديوان العرب بعد أن كان الشعر هو صاحب هذا الوصف الجميل؟

- إن الحديث في هذا الشأن يطول، وذو شجون، لكن يمكن الوقوف بإيجاز عند هذا الجانب، وهو أن الرواية أو القصة اقتربت من الواقع المعاشي، وكانت مرآة لما يحدث في مجتمعاتنا سواء سلباً أو إيجابياً أي سواء قبولاً أو رضاء فهي مرآة، لذا أقبل عليها المتلقي، لأنها كانت أكثر تعبيراً عن الحياة، لذا كانت الغلبة لها على الشعر، الذي تاه فيه الشعراء بين الإنغلاق على الذات واعتماد الإشارة الغامضة، أو أنهم مالوا إلى التقليد، فأغفلهم المجتمع، عدا القليل منهم الذين استطاعوا أن يخاطبوا وجدان المتلقي، فانجذب إليهم، وهؤلاء قلة قليلة.

بأن يحركوا المياه الأسنة، بل يتركون كل شيء على حاله، ولا يجرون أي إصلاح أو تطوير حقيقي لهذه المؤسسات، قد تقرأ أو تسمع الكثير عن اللجان وفرق الأعمال التي اجتماعاتها لا تنتهي، فمن العسير عليك مقابلة المسؤول أو المعني في هذه المؤسسات بسبب هذه الاجتماعات لكنها تنتهي في آخر المطاف، وهي فقط حبر على ورق، وحتى تشكيل هذه اللجان فتجدها تتكون من شخصيات. أما أن يكونوا عديمي الخبرة أو لا علاقة لهم بهذا العمل، ففي كثير من الأحيان تبعدك الظروف عن ارتياد مؤسسة ثقافية أو علمية لسبب أو لآخر، وتعود ماراً ببعض أعمالها أو أنشطتها بعد فترة من الزمن، معتقداً أنها قد تغيرت أو تطورت حتى مع تبدل الشخصيات المسؤولة، إلا أنك تجدها سلسلة لا تنقطع من الثبات على الحال، وكأن تغير الحال من المحال.

● نشهد في واقعنا الأدبي تراجعاً وانحساراً للحركة النقدية.. ما السبب باعتقادك؟

- الحركة الإبداعية هي جزء من منظومة الحركة الثقافية والفكرية، فالمبدع منذ بداياته لا يأخذ نتاجاته النقد بشيء من الجدية والموضوعية، فأما أن تصل المجاملة بهم والإطراء مداهماً لما يقدم من إنتاج، أو أن يغفل من أقلام النقاد

# إضاءة نقدية للمجموعة القصصية: «الخوف من الخوف»

للأديب الراحل د. محمد مبارك الصوري

بقلم: د. مصطفى عراقي حسن

تصدير:

مضى الباحث الأديب الدكتور محمد مبارك الصوري - رحمه الله، وجعل الجنة مثواه - بعد رحلة كاشفة في دروب الإبداع، تاركاً لنا كلمته التي صاغها في إخلاص ودأب، وعبارته التي كان يقبض عليها كالقبايض على الجمر، فها هو بعد أن أثرى المسرح الفصيح بنصين مهمين هما «اغتناب عنبر والسلطة»، يعود إلى قصصه التي أبدعها على مدار ما يقرب من الثلاثين عاماً، ليشارك القراء في رحلة أدبية جديدة.. عبر مجموعته القصصية «الخوف من الخوف».

هذه المجموعة تجسد المقولة اللغوية المعروفة: «إن الإنسان يفكر بجُمْل» ثم تضيف مقولة أخرى

«كانت حروفاً من نار، تحرق ما بداخل نفسي المتلوعة وقلبي الحزين. كلماتك سيدتي أخشاب يابسة تضرم النار اشتعالاً.. عبارات؟ لا، هي جمرات تكوي ما تبقى في!»

محمد مبارك الصوري

متمكن من أداته من دون أن يتعالى على القارئ، بل إنك لتشعر في أحيان كثيرة وأنت في عالمه القصصي أنك مع صديق لك ودود، يأخذك معه بتؤدة ورفق، لكنه ربما يتركك أحيانا عندما تأخذه منك تجليات إبداعية ملحة، يقول لك حينئذ: «الآن يترك الخليل خليله».

وأنت هنا تتركه غير غاضب. بل إنك لا تملك إلا أن تعجب بصنيعه وتشجعه على المزيد، حتى يعود إليك بعد حين ليكمل معك الرحلة من جديد، بأدوات طيعة، ودلالات كاشفة، وتقنيات موحية مصورة.

## أولا: الأدوات الفنية:

### ١ - اللغة:

قلت إن القاص محمد الصوري متمكن من أدواته الفنية، وفي الصدارة منها اللغة، ولقد بلغ من تمكنه فيها أنه كثيرا ما يرقى بها هنا إلى مستوى «اللغة الشاعرة»، فلا تظل اللغة أداة توصيل للمشاعر والأفكار، بل تتعدى ذلك إلى أن تصبح غاية فنية في ذاتها، مع احتفاظها بوظيفتها الأساسية في السياق القصصي.

إن عناية كاتبنا بتحقيق المستوى الجمالي للغة بارزة في القصص جميعا. اقرأ معي على سبيل التمثيل: «صديق هو أم عدو؟ أتجهز له السلاح المناسب؟ أم أنك تحتضنه بحب؟ هل أمد يدي لك بالسيف طاعنا أم أفرد لها بالحب حاضنا؟».

(جاء الرد)

«هل حبنا مجنون؟ لا أريده كذلك، ولن يكون».

جديدة: «إن الإنسان يشعر بعبارات». إن الجمل والعبارات في هذه المجموعة شأن الأعمال الأدبية الجيدة تنهض بوظائف حيوية لتجسيد الأفكار والمشاعر.

وسوف ترى إلحاح الكاتب على أهمية (الكلمات / العبارات) في قصصه جميعا.. من أجل ذلك تراني صدرت هذه الدراسة بقوله على لسان أحد الشخص:

«كانت حروفا من نار، تحرق ما بداخل نفسي المتناعة وقلبي الحزين. كلماتك سيدتي أخشاب يابسة تضرم النار اشتعالا.. عبارات؟ لا، هي جمرات تكوي ما تبقى في!»

الحروف من نار.

والكلمات وقود.

والعبارات جمرات متوهجة.

تلك هي مفاتيح العالم القصصي لدى كاتبنا، ولكنه يقبض على جمر هذه العبارات في سبيل تقديم تجربته للقراء متوهجة متأقّة.

في قصص كاتبنا محمد الصوري تمتاز الأفكار والمشاعر في مزيج فني منسجم، أشد ما يكون الانسجام، بل إن الشعور يتجسد فكرة يضعها الكاتب على بساط البحث والتحليل والمناقشة، كل ذلك في قالب قصصي فني من خلال رصد الحركات النفسية الدالة، وتداعى الخواطر الكاشفة عبر تفاعلها مع الشخص، والأحداث، والزمان، والمكان.

الأديب محمد الصوري في مجموعته القصصية الأولى التي تعالج قضية الخوف واثق من أدائه،

(جاء الرد)

يخدم تجربته القصصية.

لاحظ في المقتبس السابق قوله:  
«أبدأ صغيراً سيدوم؟»

إنه يبني الجملة على غير  
الاستعمال الأصلي (سيدوم صغيراً  
أبداً) فيقدم ويؤخر لتأتي الجملة  
معبرة عن الغرض القصصي المراد.  
فالمتكلم يريد أن يبين مدى استنكاره  
أن يبقى الحب الذي بينهما على حاله  
دون أن ينمو ويتطور.

وتراه يستخدم وسيلة لغوية فنية  
أخرى، هي: القلب النحوي، الذي عده  
النحاة والبلاغيون من فنون اللغة  
العربية، يقول ابن هشام: «ومن فنون  
كلامهم القلب». وقد عرّفه علماء  
البلاغة بأنه: «الخروج على مقتضى  
الظاهر، وذلك بجعل أحد أجزاء الكلام  
مكان الآخر، والآخر مكانه على وجه  
يثبت حكم كل منهما للآخر.. وهو مما  
يزيد الكلام حلاوة».

في «القلب النحوي» يتم التبادل بين  
وظيفتين نحويتين كالفاعل والمفعول،  
أو المبتدأ والخبر، ومن أمثلة ذلك في  
المجموعة التي بين أيدينا:

«نعيش في قصر أو ما يشبه  
القصر.. بيت فخم جميل تعانقه  
الشمس منذ شروقها. منزلنا يطل  
على البحر. (وأصدقكم القول إنني لا  
أعلم من منا يطل على الآخر؟ هل  
البحر الذي تداعب أمواجه الرمال  
القريبة من شرفات المنزل، والتيتكاد  
نسمعها حين تداعب بأصواتها  
مسامعنا عندما تضج وتصخب؟ أم  
أن منزلنا هو الذي يطل على البحر في  
فضول؟)».

(انتحار بدرية)

«أرى بك الحب والصدق والعزاء،  
أنت منعطف في حياتي ومعطف  
جسدي، ولكنك لم تلدي».

(الخوف من الخوف)

أرأيت ما يشيع في هذه العبارات  
من إيقاع طبيعي غير متكلف،  
وموسيقا كامنة وظاهرة غير مجتلبة،  
وهذا سر جمالها وشاعريتها.

ويزداد هذا الملمح الجمالي بروزاً  
في قصة: (جاء الرد)، التي أراها مثالا  
طيبا لما يمكن تسميته بالقصة  
الجمالية لدى كاتبنا:

«جروح أدمى بها قلبي خطابك..  
حروفه حارة استشعرتها جوارحي  
فأشفقت على نفسي وهي تقرأ  
رسالتك.. كلماتك».

هكذا تبدأ قصتنا. إنها رسالة  
مصوغة بحس فني متميز، وشعور  
دافئ صادق:

«ماذا أنت فاعلة بهذا الحب الكبير؟  
أنتوين العيب به؟ ألم يكبر هذا الحب  
بعد؟ أبدأ صغيراً سيدوم؟! أما تخطينا  
به مرحلة الكتابة؟ اختلاس النظر؟  
المواعيد المظلمة؟ أتريد أن تزرعي  
بذرة الخوف فيه وهو الشجاع  
الكبير؟!»

بمثل هذا الخطاب المتدفق بأساليب  
الاستفهام المتلاحقة تسير القصة  
حتى نهايتها لوحة فنية رائعة.

ولا يقنع القاص بالتوظيف  
الجمالي للغة، بل إنه يتجاوز ذلك إلى  
البحث الدؤوب عما تزرخ به اللغة من  
إمكانات إبداعية وطاقات فنية،  
مجتهداً في التوصل إلى أقصى إفادة  
من هذه الإمكانات وتلك الطاقات بما



الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن  
الإفادة أزيد للإفادة».

وقد نجح كاتبنا في الإفادة من هذه  
الوسيلة الفنية بما يتسق مع تجربته  
القصصية.

«لماذا يعاودني التفكير فيك وفي  
الموت والحياة و...».

(إنه عادل)

وكذلك يوظفها ببراعة في السرد:  
«فتحت باب غرفته، فإذا هو يغط في  
نومه، تنهدت و...»

(إنه عادل)

وسترى وأنت تقرأ هذه المجموعة  
أن تلك سمة بارزة من سمات السرد  
لدى كاتبنا، يمكن تسميتها باسم  
السرد المفتوح، بما يشير إلى  
استمرار الأحداث، وامتدادها.

يحذف الكاتب العنصر المعطوف  
هنا تاركا للقارئ اللبيب أن يشاركه  
في استكمال العبارة. بما يجعل  
القارئ مشاركا إيجابيا، لا يكتفي  
بالتلقي السلبي.

كما تبرز هذه الظاهرة في الحوار  
بين الشخصوس حيث تتداخل  
الأحاديث في تفاعل حميم:

«إنني أريد أن يكون لي شأن  
ومركز في..»

قاطعته: «نحن لسنا بحاجة إلى  
المال»

(إنه عادل)

وقد يتم الحذف بين المتحاورين  
معا:

«ولكنك تعلم مقدار ما أحمله لك  
من حب و...»

- ومن قال إنني أعرف شكا بحبنا؟  
سنجهض حبنا إذا ما دب فيه سوس

ينهض «القلب النحوي» هنا  
بوظيفة قصصية مهمة في مستهل  
القصة حيث يبتغي الكاتب أن يرسم  
المسرح الذي سوف تدور فيه  
الأحداث، فأتى في الواجهة منه  
القصر والبحر، فلا اكتفى القاص بأن  
يقول: إن هنا بحراً وإن هنا قصراً، بل  
إنه ينقل لنا مدى ما بينهما من اشتباك  
وصراع، كأنهما صارا شخصين من  
شخوص القصة، وذلك تجسيدا  
لأهميتهما البالغة في أحداث القصة.

ومن أمثلة ذلك أيضا:

«قد مللت الصبر وملني»

(انتحار بدرية)

«هل أنت سجينتي حقا؟ من منا  
سجين الآخر؟»

(إنه عادل)

«عناوين تمثلت لها صراعا فكريا  
عانت منه، وعانى منها»

(إنه عادل)

«كل هذه الأفكار؟ ما مصيري  
معها؟ إلى متى وهي ملتصقة بي؟  
وإلى متى وأنا ملتصقة بها؟ من منا  
ملتصق بالآخر؟»

(إنه عادل)

وأنت ترى أن القاص يعمد إلى هذه  
الوسيلة عندما يريد أن يصور التبادل  
بين الشخصوس والأشياء، أو بين  
الأشياء والأشياء، مضافيا على  
الأشياء حياة، حتى تصير هي ذاتها  
شخوصا أخرى.

ومن ذلك أيضا توظيفه الفني  
للحذف. و«الحذف» - كما يرى  
عبدالقاهر الجرجاني: «باب دقيق  
المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر،  
شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك

الشك. الشك يا نورة، نهاية العواطف الكبيرة و...»

(الخوف من الخوف)

كما يلجأ إليها المتكلم مراعاة لمشاعر من يخاطبه نحو:

«لقد تصادمت سيارة «يوسف» صديق «أحمد» ابني بسيارة شحن كبيرة، وهم في طريقهم إلى المطار و...»

ومن أهم ما تحققه وسيلة الحذف للقصة قطع المشهد والانتقال إلى المشهد جديد كما صنع كاتبنا في نهاية قصة.

(إنه عادل)

وسوف تلاحظ قيمة الحذف في لجوء القصص إلى الإيحاء والابتعاد عن المباشرة والتقرير، والتطرق إلى أشياء لا تخدم القصة ونموها الدرامي.

كما نلمح في جانب اللغة قصد المؤلف إلى ما يمكن تسميته بالإمكانات الشعورية للغة، ومن ذلك استخدامه للكلمات الإفصاحية المصورة للمشاعر:

«أواه أواه! أواه وويلاه إن كنت تشكين بوفاء قلبي لك! وويلاه إن كانت لك ظنون بمحبتتي».

(جاء الرد)

وأصلها «أوه» قال ابن الأثير: «أوه» كلمة يقولها الرجل عند الشكاية والوجع وهي ساكنة الواو مكسورة الهاء قال: وبعضهم يفتح الواو، مع التشديد فيقول: «أوه». وبعضهم يقول: «أواه» بالمد والتشديد وفتح الواو ساكنة الهاء لتطويل الصوت بالشكاية.

فالكلمة على المستوى الصوتي تعبر عن شعور الحزن والشكوى.

«أف لهذا الاسم»

(انتحار بدرية)

كلمة «أف» أيضا تصور التضجر، قال ابن الأثير: «معناه الاحتقار والاستقلال وهو صوت إذا صوت به الإنسان علم إنه متضجر متكره، ولهذا يقول العلماء إن أسماء الأفعال أبلغ من الكلمات التي قيل إنها بمعناها».

وكذلك استعمله للأساليب المصورة للانفعال النفسي كأسلوب التعجب:

«وجدت نفسي أسلمها للأحلام، وما أكثر هذه الأحلام وما أوسعها!» كما يوظفه في التعبير عن السخرية المريرة:

«سجادة عجمية فاخرة تغطي صالتنا الكبرى، وما أكثر ما نغطي في منازلنا!»

(انتحار بدرية)

وقد رأيت كيف وظف أسلوب الاستفهام بصورة حيوية مصورة في قصة (جاء الرد).

وسوف ترى وأنت تطالع قصص المجموعة كيف جاءت هذه الإمكانات الشعورية وغيرها متسقة مع الشخصوص وانفعالاتها النفسية، أتم ما يكون الاتساق.

ومن ذلك أيضا توظيف الوظائف والمصطلحات اللغوية للتعبير عن المعاني القصصية:

«كلمات متقاطعة تريد حلا لكنها تعطي ملامح عامة. إن هذا الرجل لديه علاقة لا أعرف نوعها مع امرأة

قائلاً :

«القدر .. الأجل .. الموت : كلمات  
لامست شفاه «لولوة» وهي تمسك  
بصورة زوجها .. عناوين تمثلت لها  
صراعاً فكرياً عانت منه وعانى منها،  
وراحت تبحث بهذا العقل المزدهم  
بأفكاره السوداء عن هذه المفردات  
وما تعنيه، فغالبتها الدمع».

وللكلمات والعبارات وظيفة  
عضوية في القصص «كلماتك سيدتي  
أخشاب يابسة تضرم النار اشتعالا ..  
عبارات ؟ لا، هي جمرات تكوي ما  
تبقى في».

(جاء الرد)

ومن الإبداع اللغوي في هذه  
المجموعة، المقابلة بين مستويين من  
مستويات اللغة، فالمجموعة كلها  
مصوغة بمستوى اللغة الفصيحة،  
لكن المؤلف ربما عمد أحياناً إلى  
استعمال كلمة عامية لتحقيق غرض  
فني، مثل :

«كم تمنى أن يعصر كلمة «بابا»  
في أذنيه ويرتحل»

(الخوف من الخوف)

لقد استعمل كلمة «بابا» ليستحضر  
لغة الطفل المرتقب، وليصور لهفة  
الأب على سماعها، ولم يكتف بذلك  
بل وضعها في صورة تعبيرية  
موحية. وهو أحياناً يجمع بين  
الكلمتين الفصيحة والعامية كما في :  
«ألا تعساً لحياة أعيشها بدونك  
«بلاك»

(كتبت إليه تقول)

وفي هذا انتقال من المستوى  
الكتابي إلى المستوى الشفهي، كأنها  
تريد أن تذكره هنا بأنها تتحدث إليه

اسمها «عزيزة». لست متأكدة، لأننا  
غالباً ما نستخدم هذا اللفظ (صفة)  
دون أن يكون بالضرورة (علماً)».

انظر كيف يقف عند الكلمة بما  
يجسد شعور الشخصية مستخدماً  
مصطلحين نحويين (الصفة والعلم)  
في هاجس لغوي يعكس معاناة  
المتكلمة.

ومن ذلك قوله على لسانها أيضاً :

«فلانة ؟ هل نسي اسمي ؟ ماذا  
دهاه ؟ ترى أي علاقة قاسية أنا مقبلة  
عليها ؟»

وفي هذا تضافر حميم بين اللغة  
والشعور من جهة، وبينهما وبين  
الحدث القصصي من جهة أخرى.

«لقد التقيت (هذا) الإنسان وناداني  
بـ «فلانة»، ليدل على إنسانيتي،  
خشية من اسم «فوزية» الذي قد  
يحرك الحنين فيما بيننا». (رئيس  
العمل).

إن الكاتب يوظف إمكانات اللغة في  
خدمة أغراضه الفنية كاستعماله اسم  
إشارة والضمير، والاسم الموصول  
للدلالة على حالة ما، كما في قوله :

«أريد أن أكتب له (هو)، ليعرف ما  
يجتاحني من أسئلة. تناس يا (أنت)  
ولو للحظة أنني زوجتك كما نسيت أنا  
في لحظات أنه العمر كله هذا (الذي)  
هجرته».

إن تفجير إمكانات اللغة يؤدي إلى  
التعبير عن مدى انفجار العواطف  
الداخلية والصراع النفسي بين الرغبة  
في التواصل ومعاناة الاغتراب.

والكاتب على وعي تام، وإدراك  
بأن قيمة اختيار الكلمة ودلالاتها  
وظلالها، فهي هو يبدأ قصته الأولى

حديثاً شخصياً حميماً.

ويتسرب هذا الاستعمال في قصة أخرى:

«فإما أن أملكك كلك وإلا (بلاك)».. لكنه في هذه المرة يجيء منفرداً، ولعل مرد ذلك إلى أن القصة هنا ذات بعد واحد شفهي.

وربما حقق المؤلف المفارقة بالمقابلة بين كلمتين فصيحيتين:

«محرومات من «السباحة» في أماكن بعيدة خوفاً من «العوام» مع التيارات البعيدة»

(انتحار بدرية)

كاتبنا يجعل كلمة (السباحة) في هذا السياق كلمة رسمية تنتمي إلى عالم القوانين، وكلمة (العوام) معبرة عن الرغبة في الانطلاق والتحلل من القيد. وهو يستخدم كلمة إنسانية للدلالة على تأنيث كلمة إنسان.

«هذه الإنسانية التي استطاعت أن تعطيه كل ما حرم منه»

(الخوف من الخوف)

«وما ذنب هذه الإنسانية؟ إنها بلا ذنب»

(الخوف من الخوف)

رغم منع بعض العلماء لها وعدّهم إياها عامية، مثل ابن سيده.

وقد رد عليه الجوهري صاحب الصحاح فقال: «هي صحيحة وإن كانت قليلة، ونقله السيوطي في همع الهوامع، والرضى في شرح الكافية، ونقله الشيخ ياسين في حواشيه على الألفية عن الشيخ ابن هشام، فلا يقال إنها عامية بعد تصريح هؤلاء الأئمة بورودها».

وقد أجازتها بعض المعاجم الحديثة

مثل المعجم العربي الأساسي الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

ورغم هذا تجد بعض المغرضين ممن يريد أن يلعب بورقة المرأة للتهجم على اللغة العربية متهماً إياها بأنها ظلمت المرأة، لأنها منعت كلمة إنسانة، دون أن يعنوا أنفسهم بالرجوع إلى معجم الصحاح وهو من أشهر المعاجم اللغوية!

حتى العلماء الذين منعوا استخدام كلمة إنسانة لم يريدوا ظلاً للمرأة، ولكنهم رأوا الكلمة دالة على مشاركة الرجل والمرأة في مفهوم الإنسانية والبشرية.

وأنا أرى هنا أن القاص قد وفق في استخدام التأنيث هنا لكلمة (إنسانة) للتعبير عن تعاطفه مع هذه الشخصية.

والقارئ في ضوء من هذه الإشارات سيرى كيف وفق الكاتب الأديب في توظيف اللغة وإمكاناتها على المستويين: الجمالي والموضوعي في سياق القصص، بما يحقق فاعلية اللغة، ودلالاتها في النص القصصي.

## 2- الزمان والمكان:

الزمان والمكان عنصران عضويان في بناء القصة، وقد برع المؤلف في توظيف هذين العنصرين.

بعض القصص يبدأ بتجسيد الزمان كما في القصة الأولى:

«كلمات لامست شفاه «لولة» وهي تمسك بصورة زوجها الذي تفتقده منذ سنوات عشر».

لكن الزمان هنا يتأثر بالحالة

الشخص ويطور الأحداث.  
وفي القصة انتقالات مكانية  
سريعة إلى مدينة (مونتر)  
السويسرية، ولكن شيئاً لا يترتب  
على تغيير المكان على المستوى  
النفسي، لأن الشخص تنتقل إليه  
حاملة معها الهموم نفسها:

«شعرت بأننا حين ننقل من  
قصرنا في الوطن إلى قصرنا  
الأوروبي، يتم تغيير ألوان الجدران  
وأشكالها فقط».  
ما يزال القصر رغم اختلاف المكان  
في سياق القصة رمزاً للقهر  
والحرمان.

إن المؤلف في هذه القصص لا  
يفرط في تفاصيل الزمان والمكان. بل  
إنه يتعامل معهما بالقدر الذي يخدم  
القصة، ويصور أجواءها، ويتفاعل  
مع عناصرها الأخرى.

### 3- الشخص:

للمؤلف أسلوب فريد في رسم  
الشخصيات المحورية، إنه لا يقدم لك  
الشخصيات بطريقة تقليدية، بل  
يتركك أنت ترسمها معه بما تلمسه  
من أساليبها في الحديث وتعاملاتها  
مع الشخصيات الأخرى. فمن أهم  
وسائل المؤلف في رسم شخصيته  
أسلوب الكلام الذي يجري على  
لسانها، كما يتجلى في حديث  
شخصية الأم الذي يجيء مصوراً  
لمشاعر الأمومة، وكما في حديث  
الاستاذة في قصة (الاستاذة..  
التلميذة) حيث تتحدث بلغة علمية  
دقيقة حتى وهي تبوح بشجونها،  
وأنت ترحب بهذه اللغة، لأنها متسقة

النفسية لدى الشخصية التي ترى أن  
«كل شيء جامد ميت إلا من شيء  
واحد لديها، لقد كبر «عادل» وأصبح  
شاباً يافعاً».

وكما تبدأ القصة بإمساكها  
بصورة (الزوج) تنتهي باصطدامها  
بصورة (الابن).

في إشارة موحية إلى أنه لن يبقى  
لهذه الزوجة الأم إلا العيش في  
الذكرى. أما المكان في هذه القصة (إنه  
عادل) فلا نطالعه إلا في إشارات  
عابرة، لأن القصة لا تتحرك في مكان  
مادي بل هي حركة مضطربة في  
خواطر قلب الأم.

وعلى العكس من ذلك القصة  
الأخيرة (انتحار بدرية) حيث يبرز  
عنصر المكان ويخفت عنصر الزمان،  
لأن للمكان هنا قيمة أساسية في  
تصوير الأحداث.

«نعيش في قصر أو ما يشبه  
القصر.. بيت فخم جميل تعانقه  
الشمس منذ شروقها. منزلنا يطل  
على البحر. (وأصدقكم القول إنني لا  
أعلم من منا يطل على الآخر؟ هل  
البحر الذي تداعب أمواجه الرمال  
القريبة من شرفات المنزل، والتي تكاد  
نسمعها حين تداعب بأصواتها  
مسامعنا عندما تضج وتضخب؟ أم  
أن منزلنا هو الذي يطل على البحر في  
فضول؟)».

(انتحار بدرية)

المواجهة بين القصر والبحر  
تجسيد لما تشعر به بدرية من صراع،  
القصر يمثل القيود والبحر يمثل  
الانطلاق، وهذا هو الصراع الأساسي  
في القصة، وهو الذي يحرك



مع شخصية الأستاذة الدكتورة، ولكن أنى لبدرية أن تستشهد ببيت من شعر المتنبي؟  
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت

لك المهابة ما لم تصنع البهم وهي التي حرّمها أخوها من التعليم؟! ولم يرد في القصة ما يوحي بأنها محبة للقراءة المتعمقة.  
أغلب الظن أن القاص وهو أستاذ الأدب العربي قد أملى هذا البيت على الشخصية إملاء!

نعم، البيت يصور الخوف (التخويف) وما يفعله في نفوس الآخرين، ويكثف الشعور بهذه القضية، كما تعلق قائلة:

فالخوف - واقعا - قد ينوب عن صاحبه في تأديب أعدائه، أو تخويف (أخواته)، لا فرق!.

البيت مصوّر، والتعليق معبر، لكنني أراه بعيداً عن بدرية، وقريباً من القاص.

وقد استوقفتني بشدة طريقة المؤلف البارعة في رسم شخصية الأخ الرهيب «سقر» في قصة انتحار بدرية، حيث يقدمها بالتدرّج على مراحل، في كل مرحلة يمنحنا إشارة طفيفة إلى أن تكتمل الصورة في النهاية.

وسوف أتركك عزيزي القارئ مع الشخصيات لتحيا معها حياتها، تتعاطف مع من يستحق منها التعاطف، وتكره من يستوجب الكراهية، تتعاطف مع الأم رغم اختلافك معها، ومع الأستاذة والتلميذة في معانتيهما، وتكره الأخ

المتسلط، لأن المؤلف نجح في رسم صورته بما يتناسب مع السياق القصصي. ولكنك مع هذا مقتنع بأنها شخوص إنسانية من لحم ودم.

أما أنا فلم أشعر هذا الشعور مع شخصيتين في هذه المجموعة هما: الشخصيتان المحوريتان في قصتي: «عائد ولو بخطاياي» و«انتحار بدرية». أما في القصة الأولى فقد أفقدني تعاطفي معه حين لجأ إلى تبرير الخطيئة بالظروف:

«إن الخيطة لا نخلقها بأنفسنا ولكن توجد بالظروف».

إن هذا التبرير يسلب اعترافه وندمه القيمة والجدوى، كأنه يقر بأن الظروف هذه إن تكررت فإنه واقع في الخيانة من جديد لا محالة.

أما في الثانية، فلأن بدرية اختصرت كل رغباتها في أمرين هما ممارسة (العيب) ومعاينة (الحرام).

نعم إن المؤلف يضع هاتين الكلمتين بين أقواس، ليدلّك على أنها لا تعني العيب والحرام مطلقاً، بل إنها تتهكم على أخيها، فالعيب والحرام هنا إنما هما من وجهة نظره، لكن الأحداث بعد ذلك تتجه إلى محاولتها الاستجابة المادية إلى رغباتها المكبوتة على المستوى الواقعي.

نعم إن للقصة مستويين: رمزيًا، وواقعيًا، فعلى المستوى الرمزي لا تستطيع أن تلوم بدرية في رغبتها في التحرر والانعتاق.

لقد اختارت بدرية، لكنها دون أن تدري تجعل القارئ يتفهم رغبة الأخ - رغم جبروته وقسوته.

كان من الممكن أن تجعل ثورتها

في دوائر متعددة في المجموعة، ثم يجيء الحب ومثلث له بخط دائري واحد، لكنه متقطع يحاول أن ينتصر على الخوف، ولكن الموت يخترقه بدوائره المتعددة، مساندا للخوف الذي ينتصر في النهاية.

هكذا يطالعنا الخوف ببروز، يتبدى في وجوه مختلفة وصور متباينة، لكنه يسيطر على قصص المجموعة كلها، وجل شخوصها بوطأته وقسوته.

إنه خوف مركب (خوف من الخوف)، والخوف من الخوف أشد وطأة من الخوف ذاته، لأن في الخوف من الشيء معاناة الترقب، وهول الانتظار.

في قصة (إنه عادل) نرى خوف الأم نابعا من نفس محبة أشد ما يكون الحب، مشفقة أبلغ ما يكون الإشفاق، وهل هناك قلب أشد حبا وإشفاقا من قلب الأم؟

لهذا يأتي الحب هنا ممتزجا بمشاعر الشوق والخجل والندم والكبرياء (كبرياء الأومة).

والخوف هنا هو الخوف (من الفراق/ الموت) أما دافعه ومحركه فهو (الحب).

ثم نطالع (الخوف) في صورة آخرى هي الخوف من الموت. والخائف في هذه الصورة يحتال على الخوف بالتمسك بالحب. وهنا تلتقي المحاور الثلاثة في علاقة متشابكة:

«أحب الدنيا بكل ما تحتمله هذه الكلمة من معاني السعادة، راح يغترف من هذا الحب بعطش ونهم، تخوفاً من أن يموت وينطفئ».

على أخيها بسبب حرمانها هي وأختها من الدراسة الجامعية، أو من الزواج حتى وصلت إلى سن اليأس، لكنها تترك هذين الأمرين الخطيرين، وتلجأ إلى الثورة، بل الانتحار من أجل شيء ليس في مستوى هذين الأمرين المهمين!

لقد جاء انتحارها شبيهاً بانجذاب فراشة الأحلام إلى النار التي حسبتها نوراً.

لقد اندفعت إلى البحر كأنه الملجأ من قسوة قيود القصر، ومن الجلي أن البحر يمثل ملمحاً بارزاً من ملامح الأدب الكويتي، والأدب الخليجي بعامة. ولعل ذلك يمثل حنين الخليجي إلى أيام البحر القديمة! ولكن هذه قصة أخرى.

## ثانياً: المحاور الدلالية:

تدور قصص المجموعة رغم تنوعها حول طائفة من المحاور، لكن الجديد هنا أن المحاور جاءت مترابطة بحيث تمثل فيما بينها شبكة من العلاقات الدلالية، مع احتفاظ كل محور بمجاله الخاص:

(الخوف - الحب - الموت)

تلك هي أهم المحاور التي عليها مدار قصص المجموعة، ويمكن أن يرمز لها بالشكل التالي:

الخوف

الحب

الموت

في البدء يأتي الخوف مسيطراً على المحورين الآخرين، وقد رمزت له بخطوط متداخلة للتعبير عن اندياحه

(الخوف / التخويف) وكأنهما وجهان لعملة واحدة.

إن التخويف الذي يمارسه الأخ ينطوي على خوف كامن في نفسه، كأن المؤلف يريد أن يقول إن البطش والاستبداد إنما هما نتيجتان طبيعيتان للشعور بالخوف.

وقد رمزت إلى هذه العلاقة برمز يمثل دورة مستمرة:

الخوف

القهر

التخويف

فالخوف يسلم إلى التخويف، والتخويف يؤدي إلى القهر، والقهر يولد الخوف، وهكذا..

أما الموت فيتبدى لنا في صور متعددة:

● الموت الحقيقي: في قصة (إنه عادل) التي تبدأ بموت الأب، وتنتهي بموت الابن.

● الموت الرمزي: وهو هنا موت الحب عبر الفراق أو النسيان كما في قصة رئيس العمل وهي قصة قوية ورائعة، رغم أنها خلت من الأحداث العنيفة، أو ربما بسبب أنها خلت من الأحداث العنيفة.

● الموت المتخيل: كما في صورة انتحار بدرية التي ماتزال تتحدث إلينا لا في وصية مكتوبة بل في حديث مباشر. فهل انتحرت بدرية حقاً؟ ومتى؟

وتلك حيلة فنية يؤثرها المؤلف كما صرح في مسرحية اغتصاب عنبر قائلاً:

«ويأتي اغتصاب عنبر بغير معناه المادي والخلقي أو التقليدي فهو

بهذا الاستهلال الموحى لقصة (الخوف من الخوف) يضعنا القاص وجهاً لوجه أمام المشكلة والحل معاً، أعني بذور المشكلة وإرهاصات الحل، فليس أبرز من الخوف في هذه المجموعة سوى الحب، لكنه الحب الواقع تحت وطأة المعاناة بل المخاطر! ● حب الأم يعاني الإشفاق.

● حب الزوجة يقاسي الشك. «سنجهض حبنا إذا ما دب فيه سوس الشك».

● حب الوفية يتألم من قسوة النسيان.

● حب المتعطشة للحياة يتجرع قسوة الحرمان.. وهكذا.

لهذا لن تفاجأ بأن الخوف لدى كاتبنا، بمساعدة من الموت، هو المنتصر في النهاية أو هكذا يبدو لنا: «مات كل شيء فيه، عيناه دامعتان بدموع الندم والوحدة. عاش ضعفه، وعاش آلامه، وبقي الخوف من الخوف علامة شيطانية في حياته وخطوات أيامه».

(الخوف من الخوف)  
أما في قصة (رئيس العمل) فيتخذ الخوف مجالا آخر هو النسيان، والنسيان صورة من صور الموت (موت الحب)، من أجل ذلك تحضر هذه العبارة الأثيرة لدى كاتبنا: «إن البكاء على ميت ميئوس من وجوده خير من البكاء على حي من الصعب الوصول إليه».

وفي قصة (الأستاذة.. التلميذة) نواجه الخوف من قسوة الوحدة في الحياة. لكن الخوف في قصة (انتحار بدرية) يتجسد في ثنائية

في قصة: كتبت إليه تقول التي تبدأ بقول المرأة: زوجي العزيز، أنت حبيب وعزيز، ولكن هل أنت زوجي؟»

ولكنها بعد أن مزقت الرسالة تعثر على قصاصة منها تعيدها وتعيدنا إلى الجملة المفتاحية الكاشفة: (زوجي الحبيب) التي افتتحت بها القصة وها هي تختتم بها، ولكن شتان ما بين البدء والختام!

البدء: رسالة مفتوحة أمامها المجال فسيح للتعبير والتحليق، بينما الختام قصاصة متشظية ممزقة، لكنها تحمل في طياتها بذرة جديدة للأمل.

وبهذا تنهض القصاصة الصغيرة بدور مهم في بناء القصة، كما اضطلعت الصورة الضوئية بدورها في القصة الأولى، فإذا كانت الصورة الضوئية معادلاً موضوعياً للذكرى، فإن القصاصة المعادل الموضوعي للصلة الممزقة المتوترة بين المرأة وزوجها السابق. وتلك براعة فنية تشهد للقاص محمد مبارك الصوري بقدرته في بناء القصة بناءً فنياً موحياً.

اغتناب للأحلام، للأمال للطهارة، للرؤية المستقبلية، للعفة، للحلم، للبراءة، لحسن النوايا».

### ثالثاً: من التقنيات الفنية في بناء القصة:

استخدام الكاتب في بناء قصص هذه المجموعة تقنيات فنية متنوعة من أبرزها توظيف الصورة السينمائية في بناء القصة كما تطالعها في قصة: (إنه عادل) عندما جعل القصة تبتدئ بلولة وهي تمسك بصورة زوجها الذي تفتقده منذ عشر سنوات.. وتنتهي بها وهي «تصطدم بصورة ابنها القابعة في إطارها الذهبي على البيانو» فيما يشبه النهاية الدائرية لكن الدائرة هنا ليست مغلقة فقد تطورت الشخصية درامياً، إنها تأخذ الصورة الآن «دون خوف».

إن توظيف الصورة الضوئية للتعبير عن الحياة مع الذكرى هنا في البدء والختام يجعلنا كأنا أمام مشاهد سينمائية موحية. وقريب من ذلك ما صنعه المؤلف

# «حجر على حجر»

## لفوزية السالم

### البحث عن لغز الذات من غرناطة إلى الكويت

• بقلم: أحمد الشريف

في روايتها الجديدة «حجر على حجر» لا تزال الكاتبة الكويتية فوزية السالم، تحفره وتنقب في تراث وجغرافية منطقة الجزيرة العربية والخليج خاصة ومنطقتنا العربية الإسلامية عامة، من أجل تأكيد الهوية واسترجاع أو التذكير بالمراحل المشرقة في تراثنا، في هذه الرواية تذهب بعيدا وتحديدا في عام 1492 تاريخ سقوط «غرناطة» آخر معقل دولة الأندلس العربية.. هذا التاريخ الذي أريقت فيه دماء المسلمين وسلبت ممتلكاتهم وأحرقت وخربت.. ليس المسلمين وحسب بل وأصحاب الديانات الأخرى الذين عانوا هم أيضا من ظلم الملكين الكاثوليكين «إيابل» و«فرناندو»، فالفتاة اليهودية في الرواية «راشيل اسحاق شلومو»



الأزمنة والأمكنة من سقوط غرناطة إلى غزو الكويت إلى ضرب البرجين الأمريكيين إلى ضرب المدمرة «كول»، ومن غرناطة إلى الهند واليمن وأمريكا والكويت، أحياء ميامي الفقيرة مع شوارع اليمن الأفقر وعن علاقة حب بين «راشيل» اليهودية و«يهرحب» اليمني المسلم إلى علاقة حب بين «موضي» و«يوسف»، ومن طبيعة الأندلس حيث النوافير، الصهاريج، البساتين، الأبراج، الكنائس، الأنهار، الوديان، أشجار اللوز والسرو، زهور البنفسج والياسمين، قصر الحمراء والبيرة الأسبانية والنبذ.. إلى اليمن حيث الجبال الخضراء والزهور والبن والأسواق والتراث القديم، ومن شعراء وموشحات الأندلس، ابن الخطيب، ابن خاتمة، عبد الكريم القيسي، الشاعر الملك يوسف الثالث.. إلى الحداثة والغناء، امرؤ القيس، وبدر شاكر السياب ورامبو ومونيه، الثنائيات والتقابلات والتداخلات في الرواية كثيرة. شخصية «جورجي سوكولوف» الذي تزوج وأنجب ولم ينس خيانة الحب الأول، يقابلها شخصية الرواية التي خانها حبيبها وزوجها، علاقة الفتاة «نورا» التي تعشق دراسة تاريخ الفن، يقابلها شخصية أمها «موضي» الفنانة والكاتبة، لحظات فورات وعنف طاقة الجسد مع الشطحات الروحانية والتوق للوصول إلى منابع المعرفة، الثقافة والديانة الهندوسية مع الديانة اليهودية،

أجبرت ومعها جماعات من قومها على الرحيل عن غرناطة، «حيث منحنا اليهود مهلة ثلاثة شهور لتغيير دينهم والتحول إلى المسيحية أو أن يغادروا البلاد الأندلسية دون أخذ مالهم من الذهب والفضة والنقود بالطبع» ص 18.

سقطت غرناطة وانتهت دولة الأندلس وأفلت معها أفكار المحبة والتسامح.. هكذا بدأت الكاتبة روايتها وهكذا اندمج التاريخي بالخيال الروائي بتهشيم الزمن والترحال بداخله بحرية رحلة «راشيل إسحاق شلومو» كانت صوب اليمن، حيث هناك أحد الأقارب وجزء كبير من أهل ملتها. يبدو أن اليهود يبحثون دائماً عن مكان وجود العرب، هل هذا لشعورهم أنهم مع العرب في أمان أم لأن العرب من وجهة نظرهم هم الطرف الأضعف؟ رحلة «راشيل» بعد سقوط «غرناطة» توازيها رحلة أخرى، حيث تذهب الراوية / الكاتبة، صوب اليمن كي تبحث عن جدها، وأنا أقول الكاتبة لأن في الرواية إشارات إلى الكاتبة الكويتية وأعمالها «حارسة المقبرة الوحيدة، الشمس مذبوحة والليل محبوس، النوخة، مزون». كأن استدعاء لكاتبة وأعمالها في جسد هذه الرواية، لتذكيرنا أن هذا العمل بمثابة مشروع واحد ممتد، أو لأن الكاتبة بـ «فككة الأغنان والتغلب عليها، وإعادة التركيب والبناء هو المتعة وسر اللعب» ص 249.. نعم إعادة التركيب والبناء وتداخل

إلى ذلك يمكن رصد سمات أخرى في الرواية.

1- تتوزع الرواية على أربعة أحجار أو أركان، الحجر الأول «غرناطة»، الثاني الهند، الثالث الكويت، الرابع اليمن. لكل قسم من هذه الأقسام الأربعة عالمه الخاص المشترك في نفس الوقت بجذور وعلاقات مع القسم الذي يليه.

2- دخول كثير من الشخصيات الأجنبية غير العربية في متن الرواية مثل شخصية «جروجي سوكولوف» وغيرها وهذه سمة تبرز بشكل شبه دائم في أعمال الكاتبة، محاولة ربما للخروج من مخيلة المكان والأشخاص.

3- تكثر الإحالات والإشارات في هوامش الرواية إلى كتب ومقاطع شعرية ونثرية وتواريخ وأسماء شعراء وكتاب وفنانين وشخصيات وأحداث تاريخية تتقاطع معها الرواية.

4- رواية «حجر على حجر» والروايات التي نشرت قبلها أخذت شكل كتابة القصيدة مع نفس سردي وحكائي طويل منفتح على أكثر من بداية ونهاية.

5- لعل القارئ لهذه الرواية سيتوقف أمام الوصف الدقيق المسهب ولا سيما في القسم الأخير «اليمن» وصف متخم للشوارع والقرى والمدن والأزقة والجبال والغابات والبشر والعادات وحتى طريقة شرب القهوة وأنواعها وأدواتها والقات وأنواعه وكيفية تناوله وأسماء والقات مدمنية،

بوذا أو النيرفاتا إلى جانب معتقدات اليهود الحسديم وطقوسهم. الرحلات والأخطار والصعاب ومقاومة العقبات، مع الخنوع والاستسلام، هذه الطبقات المتعددة وذلك التداخل بين الأزمنة والثقافات والأحداث والأشخاص داخل الرواية، صيغت وشكلت في سبيكة واحدة أخذت شكل بناء له عديد من الأبواب والنوافذ والدهاليز والممرات. وأنا أقرأ الرواية كنت أنتقل بيسر ومتعة من زمن إلى زمن ومن ثقافة إلى ثقافة.

البناء الفني للرواية أطر بالموشحات والأغاني والحداث ودُيِل بالقصائد وترانيم الصلوات والتسبيحات وغناء الفجر والدواوشيين. مع لغة تقاطعت وتفاعلت مع كل ما سلف ذكره، لا أحد يمكنه أن يفلت من أسر هذه اللغة المهيمنة، صاحبة الحضور المهم في تجربة ومشروع فوزية السالم، وكأنا اللغة هي الأخرى تحولت لى «رحلة مجنونة للبحث عن ذاكرة مدفونة» ص 248.. هذه اللغة التي انفتحت بالتجربة الفنية وفعل الكتابة إلى عالم أوسع وأرحب.

لقد تعددت مستويات وطبقات اللغة مع تعدد الأصوات وذوات الشخص. صوت الرواية مع صوت «راشيل» مونولوج راشيل مع مونولوج «يهرحب» صوت الأم «موضي» مع صوت «نورا» التوثيق والأحداث التاريخية المكتوبة بشكل تقريرى مع فقرات الشعر، إضافة

تشعر أن هذا الوصف البصري السمعي لا يصدر إلا عن عين لا قطة وحواس شديدة الحساسية في استقبال مفردات الحياة.

6- يمكن التوقف كذلك عند ذلك الرجل الذي يمثل بناء الرواية، لقد اندمجت وانصهرت بداخله الأحداث التاريخية مع الحياة والناس.

أيضا التوازن والانسجام بين التاريخي وبين الأسطوري والديني مع وجود لمسة حزينة على راهن العرب وضرورة الانفتاح على أصحاب الثقافات والحضارات الأخرى، لأن هذا هو المسار الطبيعي للتاريخ ولطبيعة الحياة.

لكن وقبل أن أختتم قراءتي سأطرح هذا السؤال:

هل كثافة وتعدد الطبقات والأماكن والأصوات في هذه الرواية أفضى إلى تناغم وجمال العمل أم أن كثافة النص وتشعبه ومساراته وتفريعاته، أعاق انسجام العمل؟

والإجابة على السؤال تتجلى في استخلاص ومعرفة ماهية الجمال في الرواية.

الجمال في هذه الرواية، جمال يسيئ إلى الاكتمال والكلية وتكثيف الإحساس بالواقع عبر محصلة مجموعة من البنى المختلفة.

## الرمز القومي والديني لدى الشاعر

### أمل دنقل

ذكرى رحيله مرت هادئة لا تليق بضجيج إبدائه

• بقلم: عبد الكريم درويش

«مرت قبل فترة ذكرى رحيل  
الشاعر المصري أمل دنقل بهدوء لا  
يليق بضجيج الإبداع الذي تركه  
وراءه لذلك كان لا بد من تقديم المزيد  
عن هذا الشاعر المبدع».

يمكن للمرء أن يرى في تجربة  
«أمل دنقل» كيف أن الشاعر عانى  
المسألة الحضارية معاناة شخصية  
يومية، فاتحد لديه العام والخاص  
في تجربة شعرية عبرت عن ذاتها  
بالرمز. لقد تطورت المسألة في شعر  
دنقل، من حكاية عقدة معينة في  
المخزون الثقافي، أو عملية التداعي  
مع الرمزي أو التماثل معه، واعتماده  
قناعاً فنياً لرواية معاصرة، إلى  
قضية وجود أساسي. هو حضور لا  
وجود له إلا من خلاله، ولا تحقق  
للفعل الشعري برؤياه إلا فيه. ولعله  
من المستحسن، قبل استعراض

في شعره تتراوح بين الذاتي والموضوعي. الذاتي بما يحمله من عواطف تنطلق من الذات الشاعرة لتعانق القضايا القومية والنزاعات الإنسانية الكبرى التي لا يحدها مكان. والموضوعي بما يخرجه من عناصر مشتركة بين العرب، كاللغة والدين، الانتماء التاريخي. ولم يقتصر دنقل في متنه القومي على المنهل من روافد التراث العربي والإسلامي، بل عمد إلى تطعيمه من التجارب الإنسانية الأخرى. ولكن عن طريق استدماجها واستبطانها لصالح الهوية العربية. وهذا ما يمكن ملاحظته، مثلاً، في توظيفه لرموز غنية كشخصية «سبارتكوس»، «سيزيف»، «بنلوب وأوليس».. لتغدو هذه الرموز مزدوجة الهدف. فهي مؤطرة للقومية العربية كخطوة مقصودة، ومحققة في الوقت نفسه، للنزعة الإنسانية في بعدها الشامل.

إن المرء لا يبالغ إذا ما قال أن الرمز يشكل الماء والدقيق في عجيبة دنقل الشعرية. فهذا الشاعر العربي الذي رأى في الشعر فعلاً فنياً حضارياً هادفاً لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا عبر الرمز، سعى حثيثاً لتحقيق هذه الرؤية. ومن هنا، فإن الباحث يجد الرمزي في كل شعر دنقل، وفي كل قصائده الطويلة منها والقصيرة: المتنبي، كليب، زرقاء اليمامة، قطر الندى، شهرزاد... كل هذه عوالم متواشجة مترابطة متفاعلة من الرمزي انتجت فناً رسولياً بامتياز.

ولعل أهم مصادر الرموز عند

دنقل:

II - الرمز التاريخي: إن الموقف الذي

الرمزي: التاريخي / الأسطوري / الديني في المتن الشعري الدنقلي أن نركز على بعض المنطلقات الأساسية في فهم تجربة الشاعر.

رأى دنقل أن مهمة الشاعر العربي الحديث تكمن في قدرته على النفاذ بحدسه وتجربته إلى أعماق قضايا العصر. وهذه المهمة تقتضي القدرة الفائقة على معاناة الحياة بقدر ما تقتضي التعبير عنها. فالقضية لا تنحصر في المعاناة أو التجربة بل إنها تمتد إلى موضوع التعبير عن المعاناة، هذا التعبير الهادف إلى توصيل المعاناة / الرؤيا إلى المتلقي. ورأى في الرمز أساسية نوعية في البناء الشعري: فهو صورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة. ولم يكتف دنقل بهذا القدر من التنظير للفعل الشعري من خلال الرمز، بل هو يعطي للرمز صفة استثنائية. الرمز عنده لا ينهض بهذه المهمة الكبرى ما لم يكن أسطورة تراثية شعبية قائمة في ضمير الأمة. ولعل دنقل انطلق في هذه الرؤيا لدور الفعل الشعري ولأهمية الرمز فيه من ثقافته الواسعة والفنية التي قبسها من تعمقه في الحضارتين العربية والغربية، ومن قراءاته الكثيرة المتنوعة، وإحساسه المزهف، وشفافيته وحدسه العميق.

ودنقل أكثر الشعراء وعياً بالتراث، إذ إن فهمه له مكنه من تطويعه وتوظيفه ليصبح في كثير من الأحيان مادة فنية تمد قصائده بالعمق الدلالي والتوهج الشعري المتميز. وهذا ما جعل النزعة القومية



يقفه الشاعر حيال اللغة، يقفه أيضا حيال التاريخ. وكما يستفيد من ألفاظ اللغة دون تمييز بينها، وكما ينحت ألفاظا جديدة في جسد اللغة من أجل شحنها بطاقة شعورية ورمزية جديدة بإعادة خلقها خلقا جديدا، يتعامل بالطريقة ذاتها مع الشخصيات التاريخية.

والشخصيات التاريخية تقسم من حيث مدلولها الأول إلى قسمين: الشخصيات التي تحولت من الزمن ومع الاستعمال إلى رموز تعدت بمدلولها الحقيقة الأصلية الأولى. والشخصيات لم تدخل عالم الرمز، فتدخله مع الشاعر. أو الية الرمز لا تتغير في كلتي الحالتين، في الأولى يعاد خلق الشخصية التاريخية خلقا جديدا فتضاف إلى موروثها المعنوي والرمزي معان جديدة. أما في الثانية فيخلق الرمز للمرة الأولى وينتقل من الحقيقة المحدودة إلى الرمز اللامحدود: من هنا، كانت قيمة الرمز التاريخي نابعة من قدرة الشاعر على إعادة الخلق بالحاضر بقطع النظر عن الشخصية التاريخية بحد ذاتها. بهذا المعنى يقول عز الدين إسماعيل: □ ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، فإنها - حين يستخدمها الشارع المعاصر - لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظات التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صيغة الديمومة ولا إلى قدمها. نذكر كنموذج للنوع الأول،

شخصية المتنبي التي تحولت مع الزمن إلى شخصية رمزية تردد ذكرها في العديد من قصائد دنقل. وقد طرأ على هذه الشخصية التاريخية الواقعية تحولا، عندما تم توظيفه فنيا لأداء دلالات معينة أرادها دنقل. إذ استطاع أن يخلق منه شخصية مناوئة للسلطة منتقدة لمواقفها وممارساتها، ولنجد أنفسنا أمام شخصية متخيلة انزاحت عن ملامحها التراثية السابقة وتلبست ببعد رمزي يمكنها من تملك صوت جديد وموقف مغاير، مع الاحتفاظ ببعض التفاصيل التراثية التي تؤكد هويتها المرجعية.

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور  
ليطمئن قلبه فما يزال طيره  
مأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجه المسود، والرجولة المسلوبة

... أبكي على العروبة

وشخصية المتنبي هنا تعتبر رافدا فنيا للشاعر في إطار بسطه للحاضر المأزوم، لذلك فهو يحل فيه ويتحدث على لسانه، إيمانا منه بأن الحلول في شخصية أدبية ثرية، من شأنه أن يحقق له عمق الدلالة ووضوح الإبلاغ. وفي الأبيات ينتقل دنقل من الهجاء السياسي إلى رثاء القومية العربية. وهو رثاء يبرره عجز الشاعر عن الفرار من عنق زجاجة الحاضر إلى مجد الماضي. فالهجاء ينصب على كافور/ الرمز، بطريقة تذكرنا بفحش شعراء النقائص في العصر الأموي (الشفة المثقوبة،

الشعري. وإذا كان دنقل قد اختار المتنبي للدلالة على القهر الذي يتعرض له أصحاب الكلمة في مواجهة السلطة، فإنه التفت إلى عنصر حيوي من عناصر هذه الشخصية، وهو تراثه الشعري. ذلك أنه لم يكتف بملامحه ومذكراته، بل أضاف إلى ذلك شاعريته، وكأنه بذلك أراد أن يستقصي كل الجوانب المحيطة به، حيث عمد إلى تضمين بيتين شعريين من أبياته مع إجراء تحويل طفيف يحافظ على هوية الأثر المضمن، ويجعله مسائرا للدلالة المعاصرة. ومضمون المقطع المطعم بأبيات المتنبي يدين سياسة التهويد: عيد بأي حال عدت يا عيد؟ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

«نامت نواطير مصر» عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

«عيد بأي حال عدت يا عيد» إن تمثل التراث الشعري في هذا المقطع واستمداد أجوائه مطلب فني، الغرض منه خلق انسجام بين لحظتين نفسييتين متشابهتين. الأولى لحظة المتنبي الذي خاب أمله في وعود الأخشيدي، والثانية لحظة دنقل الذي خاب أمله بالوسائل المتبعة لمواجهة الهزيمة. ونجد دنقل اعتمد على بيتي المتنبي متصرفا فيهما باستبدال بعض العبارات ليحول الدلالة فيهما من الهم الذاتي إلى الهم الاجتماعي القومي.

الوجه الأسود، الرجولة المسلوقة). وبإيقاع متواتر يعكس ذروة السخط والغضب والشعور بالمرارة، فتكون النهاية الطبيعية لهذا التوتر الوجداني إلى الوصول إلى مرحلة الإجهاش بالكباء. وتلكم التفاصيل التراثية تصبح مرآة تعكس التفاصيل المعاصرة، وتدل على المتنبي دونما حاجة إلى التسجيل التقريري لها، لأسباب فنية جمالية وأخرى ذاتية تتعلق بحساسية المرحلة والرهاب من سلطة الرقيب. ففي حوار بين المتنبي المتخيل وجاريتته، يتم رصد الحالة العام لمصر ببنية لغوية شديدة الاختزال تمعن في الرجوع إلى المصدر التراثي بالقدر الذي يطعم الحدث المعاصر ويقوي الدلالة عليه.

تسألني جاريتي أن اشتريت البيت حراسا فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع ضعيه خلف الباب متراسا (ما حاجتي للسيف مشهورا ما دمت قد جاورت كافورا)

وعبارة «طغى اللصوص في مصر» تشكل البؤرة الدلالية داخل المقطع، وتتجاوز الزمن التراثي إلى الزمن الحاضر. ويمكن اعتبار توظيف المتنبي هنا توظيفاً طردياً، بمعنى التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية مع فارق ذي سمات فنية، يميز بين متنبي الوقائع التراثي ومتنبي جديد مس سحر الأسطورة بفعل مكونات التوظيف

وقد تكون الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، فينفخ فيها الشاعر روحاً جديدة. فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة. ففي قصيدته «الوصايا العشر» يتم توظيف العبارة التي كتبها «كليب» - قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة - إلى أخيه «المهلل» ينهأ فيها عن الصلح مع قتلته، وهي عبارة «لا تصالح». وقد وردت في سياق الأبيات المروية عن كليب في قصة «الزير سالم»:

فأول شرط أخوي لا تصالح  
ولو أعطوك زينات النهود  
وثاني شرط أخوي لا تصالح  
ولو أعطوك مالا مع عقود  
وثالث شرط أخوي لا تصالح  
ولو أعطوك نوقا مع عهود

وهكذا نجد دنقل ينفخ في شخصية كليب روحاً جديدة رافضة الاعتراف والصلح مع العدو، وتكاد القصيدة تتبنى الموضوعات ذاتها المضمنة بالأبيات الأنفة توا مع مراعاة الشروط الاجتماعية والفكرية التي تقتضيها المرحلة السياسية العاصفة التي نظم فيها القصيدة:

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك...؟

وكيف تصير المليك...

على أوجه البهجة المستعارة

هذا المقطع المتهب يرد في صدر القصيد الذي كتب في نوفمبر / 1976م بعد توقيع اتفاقية فض الاشتباك بعد حرب العاشر من رمضان. واللازمة «لا تصالح»

المتكررة في القصيدة تنصدر كل مقطع، وتتميز بجرس وتنغيم خاص يحدد السياق المعنوي، مما يجعل اللازمة تثري الجانب الإيقاعي للنص وتقيم علاقة تلاحمية بين أجزائه. وهنا نجد دنقل يستلهم التراث كركيزة لتأصيل القيم القومية. ولم يكن رجوعه إلى الماضي الذهبي غاية في حد ذاتها، أو شكلاً من النوستالجيا، ولكن وسيلة لتأكيد الانتماء التاريخي عن طريق تنكير العرب بأساطيرهم وتراثهم الزاخرة بالقوة. أو لنقل أن دنقل كان يبحث عما يخلخل البنى الاجتماعية والسياسية القارة، فاعتمد لغة الأطباء النفسانيين الذين يعالجون فاقد الذكرة عن طريق الصدمة. وهي هنا مواجهة الحاضر المأزوم بالماضي التليد من أجل استشفاف المستقبل الرغيد. وعودة كليب أشبه ما تكون بانبعثات العنقاء بعد احتراقها.

## II. الرمزي الأسطوري:

الأساطير الشعبية مصدر رئيسي للرمز، يستفيد الشاعر من مخزونه المعنوي، وتصبح طاقته الدلالية كمدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربة الحاضر.

في قصيدته «لا وقت للبكاء» التي تشمل فضاءاتها على تشخيص لواقع مصر، يستدعي دنقل شخصية أسطورية شعبية «أبو الهول». ورغم أن أصل الأسطورة يوناني، فإن الحيّز المكاني الذي «يقع فيه أبو الهول» يخلق حرارة التناغم بين المعطى التراثي والتجربة

بتوجه الشاعر نحو تراث أمته وانتقاء منه ما يوائم حاضرها. وزرقاء اليمامة من أوفر الشخصيات حضا في اهتمام شعرائنا، حيث استخدمت في أكثر من قصيدة.

والدلالة الأساسية التي حملتها في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر المحقق قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتائج إهمال الآخرين وعدم الإصغاء إلى التحذير. لقد كانت زرقاء اليمامة عرافة زمانها، فأنبأت بما يهدد قومها، وبذلك حملت طوال الأزمان قيمة خاصة ورمزا موحيا مكنها من الاحتفاظ ببنية ثابتة أغنت التجارب الشعرية. وقصيدة دنقل تتبع نظام بناء درامي متطور ونام في سياق شعري تتحد فيه شخصية المتكلم (الجندي) بالشخصية التراثية (عنترة) ومن خلفهما الشاعر عبر تقنية «القناع». وتصبح شخصية زرقاء اليمامة المخاطبة، مشاركة في الحدث رغم الصمت الذي يعقد لسانها على امتداد مقاطع القصيدة. والقصيدة، عموما تستفيد من تقنية المسرح، وذلك باتباع طريقة «المونولوج» الذي يساهم في تصعيد النبوة الدرامية، وعلى أساس ذلك استطاع دنقل أن يوفق في جعلها عنوانا على مرحلة الهزيمة، ولم يكن يتحقق له ذلك النجاح لولا حركة البناء الملحمي التي عمل على تخصيصها بمكونات فنية تتراوح بين السرد والمونولوج والتقطيع السينمائي والمشهد المسرحي:

أيتها العرافة المقدسة  
ماذا تفيد الكلمات البائسة

المعاصرة المستهدفة، عبر وجود شبه بين الفتك القديم المسلط من قبل «أبو الهول» على أهل «طيبة» وبين الفتك المعاصر المسلط من قبل «أمة الأعداء»:

فها على أبوابك السبعة يا طيبة....  
يا طيبة الأسماء  
يقعى أبو الهول  
وتقعى أمة الأعداء  
مجنونة الأنياب والرغبة  
وقد يعمد دنقل إلى التوظيف الجزئي لمجموعة من الشخصيات، تتقاسم فيما بينها فقرات القصيدة. وتم ذلك عندما جمع في قصيدته «العشاء الأخير» بين شخصيات من تراثات متنوعة، ومتباينة من حيث أصولها. وظف فيها شخصيات من التراث المصري القديم، (أحمس / إيزيس / زليخة / العزيز...) وقد جنح نحو التعبير بعد أقنعة تراثية تتجانس فيما بينها (أوزوريس / المسيح / يوسف) في نسق كلامي كثيف:

أنا أوزوريس، واسيت القمر  
وتصفحت الوجوه  
وتنبأت بما كان، وما سوف يكون  
فكسرت الخبز، حين امتلأت  
كأسي من الخمر القديمة  
قلت: يا أخوة، هذا جسدي..  
فالتهموه

ودمي هذا حلال.. فأجرعوه  
وفي قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» يتم استحضار شخصية زرقاء اليمامة من التراث الأسطوري العربي. وهذا مؤشر على حضور الشخصية التراثية عنوانا على مرحلة كاملة اتسمت

خذلان يجد دلالاته في انحسار  
الشعور القومي، ذلك الرأس مال  
الرمزي الذي اكتسبته الأمة في  
ماضيها وفرطت به في حاضرها:

ظلت في عبيد (عبس) احرس  
القطعان

اجتز صوفها..

أرد نوقها..

أنام في حظائر النسيان  
طعامي: الكسرة والماء.. وبعض  
الثمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان  
ساعة أن تخاذل الكمأة..

والرماة.. والفرسان

دعيت للميدان

في نفس الديوان يستقي دنقل من  
الثقافة المصرية القديمة رموزا  
أسطورية فرعونية، فيقع اختياره  
على «عروس النيل» ذلك القربان  
الذي كان يضحي به، فيلقى في قعر  
النيل، ليتوقف جموح النهر العظيم  
وطوفانه الذي يهدد زراعة القدماء  
وحياتهم، وينجح الشاعر في أن  
يعطيه دلالاته المعاصرة فهذه  
العروس / الضحية رمز الوطن  
المخدول:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر  
لكي يشاهدوا عروس النيل.. عند  
الموت. في جلوتها  
الأخيرة

كما أنه يتمتع في ذات الديوان من  
الأساطير الأغريقية القديمة، فيقع  
الاختيار على «بنلوب»:

«بنلوب» أين أنت يا حبيبتي  
الحزينة؟

صيفان ملحدان في مخاطر  
الأمواج

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار  
فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبور..  
قلت لهم ما قلت عن مسيرة  
الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!  
وحين فوجئوا بحد السيف:

قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

يظهر من خلال المقطع، ارتباط  
دنقل بالزرقاء، فهو لم يبق  
شخصيتها متصلة بالماضي فقط،  
وإنما تستمر من خلال حضور  
الماضي بالحاضر. كما يظهر  
استقطار دنقل للدلالة الرمزية  
الاصطلاحية الزرقاء وإضافة  
دلالات جديدة عليها من خلال  
الارتباط بالمعشوش. والتوظيف الفني  
لشخصية الزرقاء يتجاوز الاستلهام  
والتبني التراثي والجزئي إلى  
استيعاب كافة التفاصيل. بمعنى أن  
دنقل يوردها في نسق ملحمي تتأزر  
فيه العناصر والبنيات والشخوص  
المساعدة ليخلق من كل ذلك نموذجاً  
لحدث درامي يتجاوز فيه الخطابي  
إلى السردى والخاص إلى العام حتى  
أن الوجه التراثي للأسطورة ينقلب  
إلى معادل موضوعي للدلالة  
المعاصرة التي تكمن في صرخات  
التحذير التي أطلقها الشرفاء فلم تلق  
إلا التجاهل واللاكتراث، فحل  
الدمار.

وعنترة في القصيدة هو البطل  
القومي الذي نسجه دنقل من الخيال  
الاجتماعي الجذري لإضاءة واقعه  
المريـر. وهو نموذج الشريف الذي  
خذلته القبيلة وهشمته، ولما هاجمها  
الأعداء دفعت به إلى الحرب، إنه



كقبضة من العفونة ..

أعود، كي يغتسل الحنين في  
بحيرة العفونة  
لكنها «بنلوب»  
بطاقة كانت هنا

إن الرمز، هنا، يرد في حلة  
الاستعارة ومن شأنه أن يسمو  
بالصورة إلى قضاء مكتنف بالظلال  
الغنية بالدلالات البعيدة، فمن جهة،  
نجد الصورة الشعرية وتوظف  
الرمز «بنلوب» دون الإشارة إلى  
الموضوع المستهدف بشكل سافر  
مما يخلق اتحاداً تاماً بين الرمز  
والرموز إليه. ومن جهة أخرى، فقد  
سعى دنقل إلى استدعاء بعض  
تفاصيل رحلة (أوليس). وحتى لا  
تصبح الحكاية الأسطورية متوازنة  
مع الحدث المفقود، فإنه قد عمل على  
تغيير نهايته، مما جعل الصورة  
تخترق الحكاية الرمزية اختراقاً يمد  
المشهد الحاضر بإشعاعات  
الأسطورة الغابرة. ثم إن الصورة  
الرمزية - في المقطع - تتعزز بعناصر  
مجازية ثرية، ويظهر ذلك في مط  
الرحلة في قوله «صيفان ملحدان في  
مخاطر الأمواج»، حيث يكتسب  
الزمن «صيفان» سمة التشخيص عن  
طريق منحه صفة «الإلحاد». إلا أن  
هذه الحسية الممنوحة سرعان ما  
تتحول إلى معطى ذاتي لكن درجة  
الحسية تعاود الظهور من جديد من  
خلال الصور التشبيهية: «كقبضة  
من العفونة» فتتعدد فيها المدركات  
الحسية. ويتجلى المجاز كذلك في  
وصف أجواء العودة (أعود، كي  
يغتسل الحنين في بحيرة العفونة)،  
حيث يتم التعبير باستعارة مجردة

غنية بالخيال، إذ يعمد مرة أخرى إلى  
تشخيص عنصر موغل في التجريد  
وهو «الحنين» كإحساس. وهكذا  
نجحت الصورة في الجمع بين  
المعطيات الخيالية وبين التوظيف  
الرمزي الموحى.

III. الرمز الديني: النوع الأخير  
الذي نشير إليه الرمز الديني الذي  
يتمتع من النصوص المقدسة.  
فالمناهل الدينية كانت معجماً حاول  
دنقل أن ينفذ من خلاله إلى تصوير  
معاناته الشخصية وموقفه الخاص  
من الوجود. فأعاد إخراج هذه  
الرموز الدينية إخراجاً جديداً، وفقاً  
للأولية ذاتها في الرمزين  
الأسطوري والتاريخي.

يشكل القرآن الكريم مصدراً  
أساسياً بين المصادر التراثية الأخرى  
في المتن الشعري الدنقلي، ذلك أن  
مجال توظيفه يحضر بأشكال  
متنوعة. فهو حاضر على مستوى  
الكلمة المفردة، وعلى مستوى الجملة  
والآية، وأحياناً أخرى يتجاوز ذلك  
إلى إعادة إنتاج جو القصص القرآني  
ضمن السياق الذي يخدم البناء  
الشكلي والدلالة التي يرمي إليها في  
كل توظيف:

.. والتين والزيتون

وطور السنين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يوماًها: سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

إن التضمين القرآني هنا يؤكد  
الشعور القومي في بعده العروبي  
والإسلامي، في سياق الدلالة على  
لحظة انتصار ماضيه، فينجم عن  
ذلك التصاق الديني بالقومي،  
فيحدث إحساساً بالمفارقة لدى

المتلقي . كمثل قوله :

تفردت وحدك باليسر. إن اليمن  
لفي خسر  
أما اليسار ففي العسر. إلا . الذين  
يماشون

العيون .. فيعيشون. إلا . الذين  
يشون .. وإلا

الذين يوشون ياقات قمصانهم  
برباط السكوت

فالمقطع يدخل في علاقة حوارية  
حميمة مع النص القرآني . فهو  
يستوحي النمطين الأسلوبي  
والصوتي المتبع فيه . ونحن هنا  
نلاحظ انتقالا من نظام البيت إلى  
نظام الآية .

ودنقل يوظف أسطورة الطوفان  
بالعمل على قلب مدلولاتها ومواقف  
شخصياتها . فتراءت شخصيات  
الطوفان كأقنعة فنية يكسبها  
الشخصيات المعاصرة لتعبر - من  
خلالها - على موقفها . فهناك سيد  
الفلك (نوح) ، وابن نوح ، وشباب  
المدينة . وبالإمكان اكتشاف حقيقة  
الشخصيات التي تقف وراء القناع ،  
في إطار الدلالة المعاصرة . والأمر  
يصبح منقلباً في الشكل الجديد  
للأسطورة : إن ابن نوح وشباب  
المدينة يصبحون رمزا للرجال الذين  
وقفوا إلى جانب الوطن في محنته  
/ طوفانه . أما «الجبناء» فرمز الذين  
خربوا الوطن وأداروا له بعد ذلك  
ظهر المجن :

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناء يفرون نحو  
السفينة

بينما كنت ..

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبنتون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا

والحضارة

علهم ينقذون .. الوطن !

وقد وفق دنقل في طريقة توظيفه

هاته ، لأنه تصرف في مغزى

الأسطورة الدينية بطريقة فنية تخدم

بعمق الأبعاد المعنوية التي قصدها ،

لأن من شروط الإبداع أن يمتلك

صاحبه حرية فنية واسعة لا تقيد بها

الضوابط .

ودنقل يتأثر بالتراثين التوراتي

والإنجيلي ويتجاوز الجانب المظهري

إلى الأسلوب والصياغة التعبيرية :

أبانا الذي في المباحث . نحن

رعايك . باق

لك الجبروت . وباق لنا الملكوت .

وباق لمن

تحرس الرهبوت .

وفي قصيدته «سفر التكوين»

ينزع دنقل إلى محاكاة طردية للعهد

القديم في سرد قصة بداية الكون

والخليقة ، إلا أنه يميل إلى نهاية كل

«إصحاح» إلى مخالفة الكلام

التوراتي حول عملية الخلق ، وهو

«ورأى الرب ذلك حسنا» . فيعلق في

نهاية مقاطعة : «ورأى الرب ذلك غير

حسن» . حيث يقوم بتحويل النص

الديني بشكل يخدم الدلالة التي

يرمي النص الشعري إليها ، أو

بمحاولة صرف الاهتمام عن المفاهيم

اللاهوتية إلى أمور الواقع السياسي

العربي ، وتقليد الأسلوب التوراتي

في تراكيبه وإيقاعاته ، كمثل قوله :

يا أبانا الذي صار في الصيدليات  
والعلب العازلة  
نحنا من يد «القابلة»  
نحنا حين نقضم - في جنة البؤس -  
تفاحة العربات

وثياب الخروج !!  
وإذا كانت التفاحة تحمل دلالة  
التحريم وتسبب الطرد من الجنة،  
فإنها تأتي في سياق هذا التوظيف  
محتملة بتلك الدلالة، إلا أن  
الاختلاف يحصل في يقين  
الشخصيات التي تقوم بفعل القضم  
داخل «جنة البؤس» وهي هنا الأجنة  
التي ترفض التكوين داخل الرحم  
وترفض الخروج.

وهكذا نخلص إلى أن الوقائع  
القرآنية والإنجيلية والتوراتية  
انصهرت داخل البناء العام للقصيدة  
الدنقيلية وأصبحت وسيلة عبر من  
خلالها الشاعر عن معاناته  
الوجودية. فقد أفاد دنقل من روحية  
الرمز المتمثل في العهدين وأرانا من  
خلال قصائده، سدومه الخاصة،  
وعاموراه المدمرة، وحكاية لوط  
وابنتيه.. والمعبرة عن هاجس الفراغ  
والموت العدم الذي عاشه الشاعر إلى  
جانب المعاناة من الرماد والفناء  
والخوف من عدم الانبعاث. وبهذا  
يكون رمز الخطيئة الأصلية،  
ويوسف الصديق والعزيز وزليخة  
قد ولدا في قصيدة دنقل ولادة  
جديدة واكتسبوا من خلالها دلالات  
وإحياءات جديدة. ولا شك أن قدرة  
دنقل وعمق معاناته هي المحور  
الأساسي في عملية تطوير الرمز  
وانتقال الدلالة فيه من رمز عام إلى  
رمز خاص جديد.

قلت: فليكن الحب في الأرض،  
لكنه لم يكن  
أصبح الحب ملكا لمن يملكون  
الثمن

ورأى الرب ذلك غير حسن  
والشاعر في هذه الأبيات يذهب  
إلى نفي كينونة الحب في هذه  
الأرض، وهو إن وجد ففي ملكية «من  
يملكون الثمن». وهكذا يغدو هذا  
النفي اتهاماً أو صرخة احتجاج ضد  
السماء، واشتعال لهذا الحب المفقود.  
ويعمل دنقل في بعض الأحيان  
على تغيب متن الحكاية الدينية  
مكتفياً بإيراد أحد عناصرها الدالة.  
وهذا ما يحدث أثناء استلهاهم للقصة  
الدينية التي تتمحور حول الخطيئة  
الأصلية التي ارتكبها حواء في  
الكتاب المقدس، والعنصر الدال فيها  
الذي يحيل على المرجع هو التفاح:

أحس حيال عينيك  
بشيء داخلي يبكي  
أحس خطية الماضي تعرفت بين  
كفك

وعنقوداً من التفاح في عيني  
خضراوين  
أنسى رحلة الآثام في عيني  
فردوسين

ففي المقطع ثلاثة عناصر تضيء  
الدلالة عن طريق الرمز: «خطيئة  
الماضي / عنقود من التفاح / رحلة  
الآثام» وكل واحد منها يكتسب قيمته  
الدلالية من خلال العلاقة بينه وبين  
العناصر الأخرى. وعبارة «عنقود من  
التفاح» استخدمت في إطار رمزي  
لمضاعفة درجة الإثم والخطيئة.  
ويتم استثمار تفاحة الخطيئة مرة  
أخرى في مكان آخر من شعره:

سيرة

# اللعب الدلالي

«معجم الغين»

في

بقلم: د. عبيد سلامة

هل توجد حقاً دلالة حقيقية وأخرى مجازية لأية مفردة؟! وهل تم بالفعل، في الأصل البعيد الغامض لنشأة اللغة، تحديد المعاني الحقيقية للمفردات بحيث يكون الخروج على هذه المعاني مجازاً؟! لقد قدم التطور اللغوي صوراً بارزة الاختلاف من اللغات الأجنبية عبر عصور متفرقة، وهذا ما تفتقده الصيغة الرسمية من اللغة العربية، حيث توشك هذه الصيغة على الجمود لولا التغير المعياري في الأصوات والأبنية الصرفية والتراكيب، وقد يكون افتقاد معجم تاريخي مسؤولاً عن ذلك، فنظرنا لانعدام الربط في المعاجم التقليدية، بين معاني المفردات واستعمالاتها المخصوصة

معجم ما - نجد أن واحدا منها غالبا تم فهمه بوصفه حقيقة مستندة إلى الاستعمال الواقعي، قبل زمن جامع المفردات أو في زمنه، أما بقية معاني المفردة فسنجد أنها مجازات عن هذه الحقيقة نفسها، مع ملاحظة أن طول استعمال المفردة في مجاز يجعل المجاز حقيقة أخرى، وبذلك يكون المجاز من أهم مظاهر التطور الدلالي، ويكون علم البيان في البلاغة العربية منطلقا ضروريا لمنطق تاريخي، فهذا العلم يعتمد على تاريخ الاستعمال الواقعي والأدبي للغة، ليكشف حالات خروج المفردة عن معناها الحقيقي - أو المتفق على أنه حقيقي - إلى معان أخرى توسعية بتكثير أشكال الاقتتران بين الدول والمدلولات، وتنويعها من خلال المجاز اللغوي أو العقلي.

الاقتتران الابتدائي بين الدول والمدلولات عند منشأ الدلالة اعتباطي، ويرتبط بالإرادة المتضمنة في العقد اللغوي بين أفراد الجماعة، ومع تواتر الاستعمال تنتشر محصلة الاقتتران وتحتجب اعتباطية نشأته، فلعل الفكرة الأهم التي يطرحها ديوان (معجم الغين) للشاعر علاء عبد الهادي - هي أن اعتباطية الدلالة اللغوية تعني إمكانية تغييرها، إما بتطويرها وإما باستبدالها، والشعر وحده آخذ على عاتقه هذه المهمة لتحريك جمود اللغة، بنحت مفردات جديدة وبعث أخرى ميتة، أو تطوير الدلالة بالنقل والتعميم والتخصيص، والأهم بتحريك الوعي وتعدد رؤى العالم.

في عصر ما أو بيئة معينة - باتت العربية علما على تلك اللغة الغربية التي تكلم بها أقوام مجهولون، منذ ما يزيد على ألف وخمسمائة سنة، وبات على المتكلم المعاصر بالضرورة أن يستعمل مفرداتهم وقوانينهم في تركيب الكلام.

المفردات وسيلة حفظ الأفكار في الدائرة، إضافة إلى كونها وسيلة توصيل هذه الأفكار، والمعجم نظام عام لاحتمالات الاختيار، لكن معجما بعينه كلسان العرب ما هو إلا تطبيق محقق لأحد هذه الاحتمالات، بترجيح معان مخصوصة للمفردات في سياقات ثقافية معينة، فإذا عمدت المعاجم التالية إلى نقل هذه المعاني والسياقات المحيطة بها من لسان العرب - كانت النتيجة ثبات المعنى وتحنيط المفردة، أي تحول المعجم إلى شرك من المفردات الحاملة رؤية السابقين ونتائج تجربتهم، وتجربتهم مهما كان عمقها محدودة بهم، وأهون ما يترتب على ذلك هو تعطيل إمكانات اللغة، لكن الخطر يتمثل في ثبات الوعي وزاوية رؤية العالم، وبالتالي اعتبار الرؤية القديمة سقفا مقدسا لا يجوز اختراقه من جهة، وحجب نتائج التطور الدلالي الذي يلحق بالمفردات في كل عصر من جهة أخرى.

التطور الدلالي للمفردات رهن بأسباب اجتماعية ونفسية، تؤدي إلى انتشار مفردات بعينها واحتجاب أخرى أو تعديلها، وعند تأمل المعاني المتعددة لأية مفردة - في



اللغوية في شعر علاء عبد الهادي، ويشي استخدامه المتكرر بشكل عكسي من التفكيك الصوري، فالأديب عادة يحول الصور الذهنية إلى مفردات، لكن الشاعر هنا يحو المفردات إلى صور، للتغلب على صعوبة الاختيار بين البدائل اللفظية المتعددة، وصعوبة التحرر من الوظيفة التمثيلية للغة.

التل المثلث حاضر في أهم أعمال الشاعر حتى الآن (أسفار من نبوءة الموت المخبأ - سيرة الماء - الرغام)، وهو حاضر متفاعل حتى لو كان موقعه الغلاف، كما في ديوان (معجم الغين)، المثلث هرم، والشكل الهرمي يرتبط لدى المصريين القدماء بعقيدة الشمس التي تسقط أشعتها على الأرض كضلعي مثلث حاد الزوايا، إضافة إلى ارتباطه بفكرة التل الأزلي، ذلك التل الذي بدأت الحياة عليه بعد انحسار مياه الطوفان.

يناقض استخدام المثلث في معجم الغين الارتباط العقيدى القديم، بالإعلاء من شأن العتمة والظلام، وذم النور والوضوح إلى حد الدعوة لطمر الشمس المقدسة في التراب. وقمة التل المبشرة بالحياة تتكشف عن طلقة موت تندفع في اتجاه الحلم، طلقة نذير باغتيال يظل مهددا صاخبا، حتى يدرك القناص أنه إنما يصبو إلى نفسه، كما يشي بذلك وجود المراة على الغلاف الخلفي.

توجد في شعر علاء عبد الهادي دائما مركبات ثقافية غيز لغوية لا تقل وظيفتها عن وظيفة العلامات اللغوية، كرمزي المريخ والزهرة في علم الفلك، أو المذكر والمؤنث في علم الأحياء +، وحصص الشاعر قبل نهاية ديوان (الرغام - أورااد عاهرة تصطفيني) مفردة الحقيقة بينهما، للدلالة على أن الحقيقة ليست مفردا يعتمد على غيره للإبقاء على وجوده النوعي، بل هو مركب كامل لا يحتاج إلى شيء خارجه، الحقيقة خنثى تتناسل ذاتيا hermaphrodite بين السماء والأرض، فالمرخ مخلوق سماوي، وهو إله الحرب في الميثولوجيا الإغريقية، والزهرة مخلوق أرضي، وبينهما الحقيقة التي لا تخرج إشكالياتها ربما عن الدائرة العنثية في ديوان (حليب الرماد): «الشمس تراوغ سيزيف / وسيزيف تراوغه الصخرة / والصخرة تتمنى الماء / والماء... إلخ» وصولا إلى «الخنصرة تصطاد الشمس»، أو الموت المخبأ في رحم الحياة، مثلما دل عليه مثلث؟ نبوءة / الموت / الولادة، في ديوان (أسفار من نبوءة الموت المخبأ)، ستلد الحياة الموت وتصطاد دائما، ليظل الإنسان منهكا في دائرة الصراع بين الامتلاء والفراغ، الدائرة التي تتعلق برأس المريخ متجها إلى قاعدة الزهرة، لتستقر على رأس المثلث في معجم الغين.

المثلث مركب ثقافي غير لغوي لا تقل وظيفته عن وظيفة العلامة

/ فطوبى لمن بينهما!

التصدير إشارة للنص المشهور  
«يبدأ الإسلام غريبا ويعود غريبا  
فطوبى للغرباء»، الغربية جبر لا  
اختيار، ومعزى وجود الإنسان أن  
يختار، لذلك جعلت الطوبى في  
التصدير لمن بين الغربتين، أي لمن  
يحقق إنسانيته. والغين / العطش  
باختيار الشاعر في صفحة العنوان  
الداخلي، وفي المعاجم أيضا أن الغين  
/ الغيم أي شدة العطش،  
والغين / الشجر الملتف بلا ماء، مما  
يعني أن الغين في هذا المعجم الشعري  
ليس حرفا، ولا كلمة فحسب، بل  
نصا على حالة روحانية تواجه  
الحالات الثلاث للنصف المحسوس  
من الكون.

«هذا الكون / يمرق / في عروقي  
كل يوم / دون أن يدري /  
أنه / يقطع / من / عمره / أيضا»  
ص 38

الكون (الأرض والماء والفراغ)  
غريم الذات في هذا المعجم، فاللغة لا  
تعبر عن شكل من أشكال التوحد  
بحالاته، كالمعتاد في لغة الشعر، ولا  
تصف درجة من درجات الوعي بها،  
كالمنتظر من لغة النثر، إنما تعبر عن  
الوعي باختلاف قد يصل إلى حد  
التناقض، اللغة هنا - وفي أكثر أعمال  
علاء عبد الهادي - تبدو سبيلا من  
سبل منافسة الكون، لا الوقوع في  
شبكة سحره، والترويج له بتسجيله  
كما هو..

«الهواء مسلول / الجمر  
نيء.. / والذين حامض / أما العشب  
الصغير..

فكان يباغت.. الموت! / يخضر في  
النار!

دورية التجدد والاضمحلال قانون  
التنافس بين الذات ولكون في (معجم  
الغين) والدورية ملمح دال على شعور  
عارم بالعدمية..

«لماذا يصطحب كل ميلاد.. موتا /  
ولماذا يمنحني كل منظر جديد

نفس النافذة القديمة» ص 55  
لذلك كان التركيز على الفراغ  
انفتاحا ظاهرا يموه في الحقيقة على  
انغلاق تام مبعثه الشعور بالسأم.

الفراغ. بوصفه حالة فيزيائية  
غازية للكون - مجلى حالة الضعف  
والضياع والانقطاع، وترتبط به دائما  
معان سلبية وصفات كريهة، كما  
يتضح من تأمل ما يحيط بلفظه  
«الهواء» فحسب، حيث نجد: «الوهن -  
التعثر - التبدد - عدم الاكتراث -  
الفضيحة - عدم الكفاية - البغض -  
الخدعة - الوقاعة - العبث - المرض -  
الفساد - التلوث.

«يقولون مرت منذ عام ورحلت /  
ها أنا أتتبع آثارها في الهواء / لكن:  
الهواء.. قاتم /

الهواء.. شقت ظهره العاصفة /  
الهواء.. أغرقه المطر.. مرتين / لكنني  
لم أزل..

منذ عام.. أقتفي.. أثرها في الهواء  
وأجمع ظلها.. في العيون.. /  
حتى.. تجسد» ص 39

الكتابة مفقودة في الفراغ، وهو  
قائم عاجز وغريق، الكتابة / العزم /  
الهلاك حتى يهذي القلم، فيفصح  
الأغتم ويزول الغتم (شدة الحر):  
«لم يدرك النص - بعد - شهوته

المؤجلة والعتمة لم تفتح - بعد - دلالة الصمت

الحماقة معتادة جدا:

ولا عماء.. تجري فيه.. مراسم خلق جديد» ص 16

العتمة فاتحة لدلالة الصمت، والعماء فاتحة للحق، الشاعر يقص أثر الكتابة، ويجمع ظلها في العيون حتى تجسد. وتشبي القصيدة التالية في الفضاء نفسه بأن الكتابة تجسدت أنثى تترك اليد الخجول على كفها مشاعر عند اللقاء، ويشي عنوانها (الغرمول) بأن الذات تجسدت - بسخرية مرة - عضوا لتببيض وجه الأب:

«ولو عبر ثقب.. تمنحه.. / جملة بائسة» ص 40

الجملة البائسة سبيل للزهو والكبرياء في مفارقة طرفية تمركزها مفارقات قصيدة الغواية - آخر قصائد الفضاء - فاللغة سلطة، لكن الذات تختارها من سلة المهملات، اللسان خادع والكلام المفصح - كما تفترض وظيفته - سادر في التكتم.

«فيمكن القول.. مثلاً: / ليلى المجنون المعطاء، / أو.. إنني: / لست.. يد الأصابع.. الواهنة» ص 95 يمكن أن تجعل الوصف للشيء أو لما يضاف إليه، يمكن أن تنفي الوصف نفسه، لكن..

«هل يمكن القول: / لم يبق من الوطن.. إلا صفتان، / وهبر يعرض يدي»

الوطن ذات تنفى، والذوات لا تنفى حسب سلطة اللغة، ومن وراء المفارقة بين الفناء الواقع وعدم النفي المخادع

يتبدى الوطن نهرا مفترسا، والغواية (الخيبة والضلال) أنه هدف تسعى الذات إليه..

«والنهر هدف تقلبه الذاكرة / مع قبضة الربان، / كان البحر يفتح رويدا..

يتحول إلى ساعد هائل / يسعى إلى.. وبينما أسعى.. / في اتجاه.. الهدف!!» ص 93

البحر كون يفتح مقبلا على الذات، لكنها لا ترى فيه غالبا سوى الفراغ. سنلاحظ الارتباط السلبي في حالة الفراغ فيما يحيط بألفاظ يمكن اعتبارها أعضاء أو مكوناته، كالنور، النار، الضوء، الظل، الظلام، العتمة، العطر، الدخان، الضباب، السحاب، الدفء، البرد، الصقيع. تشكل مجموعة (النور - الضوء - النار) بخاصة منافساً قوياً لمجموعة (الظل - العتمة - الظلام) مع الانحياز الكلي من الذات للمجموعة الثانية، مثلما تسفر عنه قصيدة (الغزالة) في فضاء (في مدح العتمة).

تتفق الأرض (الحالة الصلبة للكون) مع الفرا، في كونها مجلى الضياع والانقطاع، إضافة إلى الاختفاء والتعب. ونلمح أن الظهور الطبيعي للأرض / الغبراء نادر، ويترتب على ذلك ندرة احتمالات الحياة، والشك في إمكانية الاستقرار، وضعف فرص البقاء وامتداد الوجود. أما مفردة (الغبار بانتمائها) المزدوج للأرض والفراغ، فقد وردت ثلاث مرات، لتدعم معنى: الإخفاء / الإزالة / المغادرة المستفاد من الديوان كله، ومعنى: الفرار المستفاد

من شكل حضور الماء أو الحالة السائلة للكون.

انتشرت في (معجم الغين) مفردات الإخفاء / الإزالة / المغادرة / الفرار، لتعبر عن غياب الأرض ومن ثم البشر والأشياء، فالذكريات تغادر بعد أن نضجت من كثرة الحكي، والضيوف يتركون ظلالاً حميمة على الحيطان، الناس يموتون والبلاد تموت، صديق الريح مات أيضاً بعدما حاصرته الحوائط وعراه ضوء الطريق، الطريق ينحف رويدا حتى يختفي، المسافة تلفت من عيني الطائر، الأقدام تفقد في الدرب خطواتها، الحيوانات تترك رائحتها، العاصفة تهرب بعد أن ينام المركب، القصائد تعلق على الوطن حتى تجف المشاعر، السماء بيضاء الزرقة والشمس تجف، الدم أصفر، الليل يستتر خلف الأشياء وحين يسميها النور يموت، البراويز فرغت من قاطنيتها، الثلاجة تصب البياض، الفأرة تقرض من جسد الحقل، الفأرة تموت ويرحل الحقل.

يمثل ديوان (معجم الغين) كما تقرر أولى قصائده (الغب) رحلة الذكريات التي تغادر «بعد أن نضجت / من كثرة الحكي» ومنطلق المغادرة كما تفصح القصيدة الأخيرة (الغائلة) هو الولد الذي كان القناص سعيداً لأنه لم يكن يصوب صدره، بل «كان يصوب / نحو حلم» في رأسه فحسب.

تتحرك أية مغادرة في اتجاه الغياب الحسي، والذكريات المغادرة فضاءات أحاطت بوجود الولد، لتشكل تاريخ حلمه المهدهد لأمان

القناص، وبذلك يمثل الديوان أيضاً الرصاصة وهي تخترق الفضاءات وتبعثر أشلاءها في المسافة من سلاح القناص إلى رأس الصغير.

الديوان تسع وستون قصيدة موزعة على اثني عشر فضاء، الفضاء الأكبر هو (الراهنامج) أو كتاب الطريق الذي يرشد البحار في البحر، والمفردة أعجمية معربة، خلافاً لما ساد في بقية الفضاءات من عربي بات أعجمياً لفرط هجرانه، وتكمن أهمية اختلاف عنوان هذا الفضاء في كشفه مفارقة ظهور الولد من خلال الذكريات كهلاً في السادسة والأربعين، تتفرق هويته على أدوار: الربان، المواطن المغبون، والشاعر..

«كانت الذكرى قنفذاً / وكنت محض شاهد / يكسب مهجة فارغة»

لعلها ذكرى الحلم بالمستقبل في الماضي القصير، حلم الولد أن يكبر، يكون رباناً ينحاز للغرقى (ص 22) ويفر من البحر إلى النهر (ص 92) يكون مواطناً يعوي كل ليلة «متهدلاً» للحرية كي تنتبه (ص 14) وينحاز للغرباء (ص 5) والضوضاء (ص 91)، يكون شاعراً يقتفي أثر الكتابة (ص 39) وينحاز للعنمة (ص 23، 26، 45، 47، 49، 68) وللملونين..

«من خبروا الحدود الباهتة / ومن أدركوا: / أن من يخلص لشيء يجب عليه أن يعرف: / كيف يخونه» ص 79

الغبين / العطش، ومع ذلك - أو بالأحرى لذلك - تغمر الديون مفردات دالة على السيولة عموماً أو على افتقارها، ومفردات أخرى تتعلق بها،

مفردة الماء مثلاً يتكرر حضورها سبع عشرة مرة، والبحر ست عشرة مرة، النهر تسع مرات، والنيل مرة واحدة.

غابت عن هذا الفيض من متعلقات حالة السيولة مفردات الري، لتكون دلالة الهدف الفرار من العطش للارتواء، تحرير الروح من المحبس السأم حيث لا متعة ولا انتظار..

«الغدر إرث في العائلة/ أُمي تخاف علي/ وتبغض هذا الهواء/

الخبيث / أُمي بنت سقفا ثانيا في كل غرفة

كيلا تخرج الروح/ وإن اعتراها الفضول/

فليست تحلق بعيدا» ص 61

الغين حـرف واسم، و«العلم بالحروف مقدم على العلم بالأسماء» والتراكيب، فالمفرد أعم وأشمل، لأنه شهد ما لم يشهده المركب، وشاركه في الذي شاهده، وهكذا نجد لحرف الغين في أمة الحروف أسراراً وحيية، لنشأته من الحلق ومروره على جميع المخارج التالية لحيزه، مما يجمع له حاصل قوتها وخصائصها، كما أن الفلك الغين (محيط الحرف) دلالة تؤازر المستفاد من معجم علاء عبد الهادي، فالشكل الهرمي المنقوط (غ) يحيل التصوير إلى هيئة أشعة الشمس والتل، السحاب والمطر، الشجر والظل. أول الحرف الغين/ العطش وآخره النون/ الماء، والوسط مد الفراغ.

الغين حرف يصلح للاتصال من جهتيه، لكننا سنجده دائماً في عناوين القصائد طرفياً من الأمام تتعلق به

حروف الأسماء، ونجده في متن القصائد طرفياً من الراء مرة واحدة في مفردة (الفراغ) ثم يتفاوت حضوره قرباً وبعداً بين الطرفين في اشتقاقات أسماء: المغادرة، الغياب، الاستغناء، الإغلاق، المباغلة، البغض، المراوغة، التوغل، الشغرة، الرغبة، البغاء، اللغة، المغامرة (منفية). أكثر هذه الأسماء لمعان سلبية، فكأن الفراغ يقف في مقابل عناوين الفضاءات من جانب، وعناوين القصائد والفضاءات معاً من جانب آخر، ليكون الصراع بين الفراغ والامتلاء ملمحاً دلالياً عاماً في الديوان.

تتمايز في مدى (معجم الغين) ثلاثة حقول نصية، الأول: حقل عناوين الفضاءات المتدفقة من نبع الغين/ الغطش. الثاني: حقل نظام الفوضى حسب ترتيب الصفحات. الثالث: حقل النظام حسب ترتيب الفضاءات. لكل حقل قراءة مختلفة تصب في الدلالة الغالبة على الديوان، غير أن قراءة «نظام» الفوضى - حسب ترتيب الصفحات - تكتسب أهمية بارزة، لتعبيرها عن الاضطراب المحيط بعملية الاغتيال، وما تحدثه الرصاصة المنطلقة من تفجر للفضاءات واختلاط، كما أن قراءة عناوين الفضاءات تتأيد بانحياز الشاعر لها وتقديماً، مع تهميش قراءة النظام بزحزحتها إلى موقع فهرست المحتوى في آخر الديوان، وتبدو قيمة هذه القراءة في أنها تطرح علاقة تفسيرية جديدة بين المفردة الأم وبقيّة المفردات، في حقها وفي



متكافئ، يحسم بالضرورة لصالح لغة الوقت، وهي القابضة على ناصية الجمع التفسير.

وقد أدى تثبيت سياقات الشواهد بمحتواها الاجتماعي التاريخي في المعاجم إلى إثبات تفسير المفردات، رغم اختلاف السياق الاجتماعي نفسه وتطوره باستمرار. المفارقة التي ينتجها مثل هذا الوضع أن المعجم يصبح بالفعل معجماً لا يبين، وأداة قطيعة وانفصال ما دام يفسر المفردة الغامضة بسياق غامض، سواء كان مجهولاً أو معروفاً انفصلنا فكرياً واجتماعياً عنه.

اللغة نظام ضروري للحياة، يعكس حقيقة علاقة الناس بالواقع، وإن استعصى في كثير من الأحيان على الفهم، نظام معجز يستعبد مستخدميه، حين يقهرهم على استعماله بقواعد مفروضة، اختيرت دون مشاركتهم، إضافة إلى أنهم لا يستطيعون الاستفادة من الآلة المكتملة بغير ما صنعت من أجله، وهكذا تستمد المعاجم من ماضويتها سلطة مستقرة تجعل من الصعب قبول أي تفسير مختلف، حتى لو استند جزئياً إلى مقترحات تفسيرها، مثلما استند الشاعر على اقتراحات الخليل بن أحمد بصدد العلاقة بين فضاءات الصوت واللغة والشعر.

ينتج عن التشابه بين عنوان الديوان وعنوان معجم الخليل أننا نخطئ غالباً فنسمي ديوان علاء (معجم الغين) وأرجو ألا أبالغ حين أقول إن أجمل ما في الديوان أنه أراد أن نتأمل في دلالة الخطأ، لماذا

الحقلين الآخرين، فالغين / العطش / الخواء / البوح / في مدح العتمة / إلخ. والخواء: الغابر / الغناء / الغنيمة. الغابر الباقي والماضي (من الأضداد)، والغب العاقبة كما ضبطها الشاعر، وهي أيضاً الشرب (بفتح الغين) وصفه الضارب من البحر حتى يمعن في البر (بالضم).

لن يخلت ترتيب عناوين الفضاءات في حقلها بالكتاب عن ترتيبها في النهاية إلا في زحزحة فضاء (الانمساخ) إلى ما قبل فضاء (وقائع الأشياء الصغيرة) في الفهرست. وتبدأ الفضاءات بالخواء ثم تتكرر الظهور والاختفاء، ليتوقف الكتاب عند فضاء (وقائع الأشياء الصغيرة)، لكن النص لا ينتهي، فالعلاقات المفتوحة تقترح مزيداً من التكرار والتداخل، كأنها محاولة لتجسيد صدى الطلقة المندفعة وصورة السراب.

لا تعبر المفردات في فضاءات الديوان عن صور حسية، ولا توجد بينها علاقات نحوية، لكن لا مفر أمام توالد دلالات الاختيار من تأمل فكرة «المعجم» نفسها، ومدى تعبيريها عن اجتماعية مؤسسة اللغة، وعن أدبية (معجم الفن).

الكلمات المفردة توحى عادة بخواطر متفرقة، فهي إنما تستقي حياتها من اندراجها في سياق ما، لذلك تتصف المعاجم بأنها سياقات إشارية، أي كلمات تشير إلى كلمات أخرى ونصوص. المعاجم لغة تتحدث عن لغة مبهمه وجدت قبلها لتحل أغازها، وبين اللغتين صراع غير

قام بها علاء عبد الهادي إلى أن يكون اللعب ممارسة مبدئية تنتج شعره.. «دفعني التأمل إلى التخلي عن المفهوم الأبستمولوجي للفن، وكذلك عن الاهتمام العاطفي أو الأخلاقي، ولم يعد التوصيف الأونطولوجي صالحا لي.. ذلك الذي يتعامل مع الفن كشبيه، كما تخلت عن التقديس الرومانسي للشعر، وظل التوصيف المحبب إليّ هو التوصيف الكوزمولوجي: الفن هو لعب الكون في ذاته».

لا شك في أن السنوات التي عاشها عبد الهادي في أوروبا وعلاقته المباشرة بثقافة الغرب مسؤولة عن هذا التحول الذي لحق بمفهومه عن الشعر، فاللعب في تلك الثقافة شبح مفاهيمي حاضر في كل حقل خطابي للمعرفة، ليرمز إلى شهية الإنسان للأدب بمعناه العربي القديم: الأخذ من كل شيء بطرف «قليل من هذا، قليل من ذاك، قليل من كل شيء، وكل هذا معا».

يبدو أن للوهلة الأولى نشاطا عبثيا مجردا من المعنى، لكن تأمل القواعد المنظمة لهذا النشاط يجعلنا ننفتح على آفاق جديدة في مقاربة الأدب، فاللعب فعل حر مقترن بواقع خيالي بديل للواقع المتعين أو مواز له، اللعب منفصل زمانيا ومكانيا في حدود خاصة، غامض المسار، غير مؤكد النتيجة، مقنن بأعراف معطلة للقوانين العادية، وغير منتج لثروات أو عناصر جديدة.

التعريف نفسه صالح تماما للأدب، وينطوي على حل ملائم

تستدعي الذاكرة نصا ميتا وتنحي النص الحي؟! ألا تفعل ذلك لأن الثقافة في كل مظاهرها نظام موحد من الرموز وتحكمه عمليات واحدة؟! إن بناء اللغة في هذا النظام يماثل بالضرورة بناء الفكر والسلوك. بناء اللغة محنط في سياقات الماضي، وبالتبعية الفكر والسلوك، ولا أمل في الخروج من دوائر العبث إلا بجمع لغة الوقت ووضع سياقات جديدة للتفسير، كما فعل الشاعر في معجمه، مستفيدا من كون اللعب باللغة علامة أصيلة للظرف «الما بعد حدائي». وكون اللغة نفسها موضوعا لفلسفة هذا الظرف: «ألعابها، سبل إنتاج المعنى منها، طرق التواصل بها، ومكابدتها للفرار منها».

اللعب باللغة علامة أصيلة للظرف «الما بعدا حدائي»، حيث يتعذر على المتلقي استخلاص تصور ذهني واضح من فيض المعلومات. المشتتة ظاهريا. بدون إرشاد مصدرها الموجه لها ولعقولهم بالألعاب اللغوية. وقد بدأ علاء عبد الهادي مكابذته الخاصة مع اللغة بعرض التراث اللغوي على أسئلة من قبيل: كيف تعمل اللغة في بيئة ثقافة معينة؟ كيف يسائل الشاعر عادات فكرية لم يسائلها أحد؟ وكيف يتخلى الشعر عما اختزنه اللغة من قيم موروثية تمنع المستحدثات الجمالية؟!

حاول كثير من الشعراء الإجابة على هذه الأسئلة بطرق متباينة، وكفاءات فردية في مشروعات مستقلة، وإن انطلقت من الفلسفة نفسها، وأدت محاولة الإجابة التي

كفاح تنافسي أهم قوانينها: الاستعداد وعدم الاطمئنان للفوز المرحلي.  
اللعب هو الممارسة المبدئية التي تنتج شعر علاء عبد الهادي، ويمكن إدراك الظهور الملموس له في (المعجم الغين) من خلال استعمال:

1- المشترك اللغوي، كمفردة «الجد» بفتح الجيم في القصيدة السابقة، فهي البئر الجيدة الموضع من الكلاء، والبئر المغرزة- وقيل القليلة الماء- وهي الحظ والجلال والعظمة والشدة والقطع، مع استدعاء المفردة- بتغيير ضبط حرف الجيم- لمعان أخرى أهمها الجد بمعنى الاجتهاد ونقيض الهزل.

2 الضبط المزدوج للمفردات، لإبراز ما تمارسه نفسها من لعب، على النحو الوارد في قصيدة (الغوية) بفضاء عن الكتابة..

«لست.. يد الأصابع.. الواهنة،

لست.. نوم السرير.. الهادئ،

لست.. ميت الكفن.. الأبيض،

لست.. «إيدز» الثقافة.. الودود؟»

فالأصابع جمع لمفردة إصبع المذكورة، لكن الجموع في المطلقات مؤنثة، كما تقرر قواعد اللغة، ومفردة الهادئ تصلح وصفا للنوم أو للسرير، وكذلك الأبيض غير أن هذه بسلطة القواعد تجر بالفتحة، مثلما تأخذ مفردة ودود تذكيرها وتأنيتها من نوع الموصوف.

3- سلسلة المفردات، وهي لعبة مشهورة يقوم اللاعب فيها بصياغة جملة تامة من آخر مفردة في جملة زميله، وليس شرطاً أن تحمل الجمل معنى مفيداً، إنما المهم ألا يتوقف

للاشتباك المرفوض سياسياً- واجتماعياً أحياناً- بين الإبداع وتابوهات الواقع، إذ فهمنا العلاقة بين اللعب والأدب على أنها علاقة مطابقة، مثلما هو الحال في شعر علاء عبد الهادي.

ليس اللعب موضوعاً لأية قصيدة في (معجم الغين) ولم ترد المفردة نفسها سوى مرة واحدة في قصيدة (الغدر) بفضاء (العائلة المقدسة) حيث يقول الشاعر عن الجد:

«لقد علمته الحياة:

أن الدخول الطويل غير آمن:

لذا كان جدي يسر:

أطعموا الصغار كثيراً..

قبل اللعب!»

سنلاحظ أن علامة النقاط التفسيرية تزيد هذا الجزء من القصيدة إبهاماً، فما المقصود بالدخول الطويل؟ وما الصلة بين شبح الصغار وما علمته الحياة للجد؟ وهل فعل اطعموا» نصيحة للمستقبل، أم تقرير آسف يصف ما حدث في زمن سابق لملاحظته؟

أياً كانت الإجابة فنحن ملزمون بأخذ العلامة مأخذ الجد، إذ رغم اعتباطية مبدأ اللعب في ذاته يؤديه اللاعب بجدية مفرطة يكشفها- فيما يتعلق بهذا الجزء- فحص سياقات مفردة «الدخول» في المعاجم القديمة، حيث يسود ارتباط المفردة بالأمن، كالدخول إلى المكان الآمن (البيت الحرام) والدخول في الثوب والدين والمذهب والجماعة، مما يعني أن حكمة الجد تشكك في الأمن الدائم، من منطلق أن الحياة لعب، أي ساحة

الكلام في دورته بين اللاعبين. وتمثل قصيدة (الغمة) في فضاء وقائع الأشياء الصغيرة محاكاة تهكمية لهذه اللعبة..

«الشجيرات الصغيرة وقفت!

الأمم المتحدة احتست.

الأمم المتحدة مسؤولة.

تقذف سؤالاً على طاولة العدو!

فاه تزييا بمعجون كلام فاخر.

هذا العطر..»

سيتحول هذا النص بالقراءة للعبة إلى.. «الشجيرات الصغيرة وقفت، وقفت الأمم المتحدة، الأمم المتحدة احتست الأمم المتحدة، الأمم المتحدة مسؤولة، مسؤولة تقذف سؤالاً على طاولة العدو، العدو فاه تزييا بمعجون كلام، كلام فاخر، فاخر هذا العطر..»

والدلال أن المعنى الكبير (الوطن) تتم إزاحته إلى فضاء الوقائع الصغيرة، وقضاياه الكبرى يتم تداولها شعبياً (في المقهى) ومؤسسياً (في الأمم المتحدة) بعبث مسلسل في حلقة مفرغة.

4. الكتابة بخط مائل، كمفردة «تدرك» في قصيدة الغربة بفضاء العماء..

وليس ضرورياً / أن تعرف شيئاً / كي تدركه! / مثلاً: / من العادي أن تعرف صورتك..

في المرايا! / ولكن.. / من النادر أن تدرك نفسك فيها..!»

والتمييز إشارة لاحتمال أن يكون المقصود الإدراك المعرفي أو الإمساك بالصورة في المرآة.

5. التقطيع الصوتي للمفردات،

لتأكيد الإشارة إلى وقوع استدراك بمعنى زائد، يصحح المعنى المستفاد من غير التقطيع بنقيضه، مثل ما في قصيدة (الغلط) بفضاء البوح..

«أحس بذاتي.. أكثر من الآخرين!

إن غاب الآخرون!«

السطر الثاني ينقص بوضوح ما طرحه الأول من شعور بالذات في حضور الآخرين، لكن الضغط الصوتي على مقاطع المفردات، بعد علامة التعجب، قوي الإحساس بالشك في غياب الآخرين، وبالتالي في اكتمال الإحساس بالذات.

6. الصمت المراوغ، بتفريغ مساحات ملحوظة بين سطرين أو مفردتين، للمباغته بغير المنتظر، كما في آخر الوصايا - المتمردة على الصياغة المعيارية للوصايا - في قصيدة (الغناء) بفضاء الخواء.. «البلاد تبحث عن حنفها كل يوم..»

## وتنجز!

7. الأضداد، مثل «الغابر» بمعنى الماضي والباقي، و«الغلام» بمنى الصبي الكهل.

يكتب علاء عبد الهادي إذن - على غرار القراءة الضالة - كتابة ضالة تفكك النص، لتوجيه الخطاب ضد نفسه. العقل الكاتب، بعدما فقد الثقة فيما تقدمه اللغة من تصورات عن العالم، يقرأ آلية تفكيره، يحرر موضوعه من القيم والفروض الخارجية، يكشف تكراره وسياق التكرار، ويحاول استعادة اللغة من الأشياء، لتقود الخيال، في سيرة

اللغوي مع المتعة القلقة.

القصيدة في شعر علاء عبد الهادي «عرض لغوي» تنطلق فلسفته من منطلق فلسفة العرض المسرحي في دراما ما بعد الحداثة، أي رفض خطية الزمن، محو تسلطية النص برمزيته وأيديولوجيته، الثقة التامة في جمالية المصادفة والارتجال، والتعويل على أهمية «الأداء» وأيقونية الجسد، جسد الممثل على المسرح، وجسد النص على الورقة. غاية اللعب باللغة في هذا العرض تعدد احتمالات القراءة، لتبديد أحادية الدلالة، وهي الغاية المحورية في تجربة كثير من شعراء السبعينيات، وطرحت بأشكال متعددة تفاوتت عمقا وتأثيرا، لتأكيد فكرة عدم الإخلاص للحظة التاريخية.

لقد وضعت حضارة المعلومة المصورة الشعر في مواجهة مع الذات، إذ أوجد تتابعها اللاهث شعورا قويا بأن اللحظة الحاضرة مؤقتة، وأن الإخلاص الدائم لها سيعني التواصل مع كائن منقرض، ومن هنا جاء تجريب السبعينيين في أهم جوانبه استشرقا طليعيا للحظة تواصل قادمة سريعا، واستنفاذا ضروريا بوسائل غير تقليدية للمعنى الشعري المحبوس في عتمة أكوانه الخفية.

يعني التجريب في مفهوم علاء عبد الهادي تحديدا أن يفقد الشاعر ذاكرته الجمالية، فيتخلى عما يعرفه وينقطع عن ماضيه الإبداعي، معزولا. في الوقت نفسه. الوعي الجمالي السائد، ومضحيا بالقوانين المركزية

كتابة متميزة تقبع الذات فيها «على تل من خلاء»، كما يقول الشاعر في ديوان (أسفار من نبوءة الموت المخبأ) لتلعب وحدها، ويقدح اللعب جمرتين: جمرة تصطاد بحيرة «وجمرة تشعل الحرائق».

كيف أسرق النار؟ كيف أفصل الكلمات عن أشياءها؟ سؤالان حصرا فضاءات ديوان (سيرة الماء) لكنهما يشكلان موضوع شعرية علاء عبد الهادي في جميع أعماله حتى الآن، وفي حين يقف السؤال الأول وراء المضمون الشعري العاري من أية مرجعية واقعية أحيانا، والمشكك في مرجعيته أحيانا. يقف السؤال الآخر وراء الشكل المتحرك دائما، والمنقطع ظاهريا في كل ديوان عن غيره، ظاهريا لأن التصميمات المعقدة والمفردات المبهمة، الخطوط الموجهة لمسار القراءة والإشارات، الأشكال الهندسية والفراغات. كل ذلك ما هو إلا اقتراحات إجابة لسؤال: كيف أفضل الكلمات عن أشياءها؟!

ينطلق المحتوى التجريبي في ديوان (أسفار من نبوءة الموت المخبأ). على سبيل المثال. من القراءات الضالة للتراث، ومجافاة الماضوية مع التشكيك في التراكم المعرفي، وتهيمن على ديوان (الرغام. أوراق عاهرة تصفييني) فكرة ربط المعاني الكبرى بنقيضها، للاحتفاء بإزدواجية المعنى والتناقضات المتزامنة فيه. أما ديوان (سيرة الماء) فاعتمد على التابع السياقي الحر الذي تفرضه المصادفة، وتضافر عمليتي الوصل والقطع، لتوريط المتلقي داخل بنية العرض



«هذا كلام ولود.. وهذا الزحام حكيم.. يهدد العالم» والكتابة عاصمة التألف، هذا ما يقول علاء عبد الهادي في ديوان (أسفار من نبوءة الموت المخبأ). العاصمة حاضرة كبرى، وليس هناك ما يمنع أن تكون من العصمة بمعنى حامية التألف، ودور الكاتب وفقا لهذا أن يكون المؤلف بين القلوب، ولن يتيسر له التأليف إلا بإبعاد الآخرين.. من تعجزهم طرق الاستقبال المعهودة عن التواطؤ معه لمشاركته اللعب، فكأنه يستولد القرب من الإبعاد، والتألف من الجفوة.

إن التجريب يحيل تاريخ الفن، ماضيه ومستقبله، إلى لعبة، والنرد/ العمل الفني إما أن يؤكد المصادفة، وإما أن يتحداها ليلغيها، وفي الحالتين لا يوجد تصحيح للفرصة، والفنان كأى إنسان حر دائم في المقامرة على ما يفنى سريعا، أو على ما يبقى.. مدة أطول نسبيا. ولن يعدم متلقي شعر علاء عبد الهادي متعة مختلفة بالاستغرق في عناصر كونه الشعري، واختيار انحيازه الجمالي، خصوصا في (معجم الغين)، حيث تكتسب المحاولة التفسيرية الجديدة قبولها من أدبية طرحها، لأن الديوان ليس كتاب لغة، بل ممارسة لغوية لعبة تميزها قوة التأليف بالجمع والابتكار معا، ممارسة تعتبر القصيدة عملية قيد لتشكيل - لا منتجا - تنمو بالتراكم دون خطة موحدة، وتكافح منهجيا حتى لا تكتمل.

في سبيل جماليات هاشمية، يمنحها الفرصة للنمو في اتجاه مركز جديد.

غير أن الانقطاع الشكلي - عن الإنجاز السابق في تجربة الشاعر - ينطوي في العمق على اتصال وثيق، فالمضمون الشعري يرتبط تشعبيا بمسارات محددة، لعل أهمها تفكيك الكون إلى عناصره، إثارة العزلة مع اتجاه الذات - مرحليا - للمجموع حتى تتوحد به، خيانة الأشياء الاختبار مدى الإخلاص لها، وأخيرا الاعتراف بسيرة الكتابة.. سيرة العبث الذي يقدح جمرتين.. جمرة تصطاد جمرة «وجمرة تشعل الحرائق على تل من خلاء» كما يقول الشاعر نفسه.

إن الفكر اللاعب يسعى بالتجريب إلى فهم ذاته وقواني عمله أولا، لكنه يصبح في النهاية آلة للهيمنة على التفكير وتوجيهه «يؤكد اللعب اصطفائية ما.. لقطعة اختارها الشاعر من العالم.. كي يصطاد دهشته منها.. قطعة من المكان والزمان يؤكد الشاعر امتلاكه لها.. فهل ننكر عليه أن يرضن بقصيدته.. بملكيتها لرأسمال شعوره الفردي الخاص.. أنا المالك الوحيد لنصي.. والملكية تعني حقي في إبعاد الآخر.. فإذا أراد المتلقي اللعب معي فيجب أن يخضع لسلطتي الجمالية ولن أملكه من ذلك دون أن ينمو بيننا شكل من أشكال التواطؤ، حينها سيفهم المتلقي التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النص حريته في السقوط.. حريته أن يظل داكنا.. بلا معنى».

# إبراهيم عبد المجيد..

## المولع بكل ما هو مختلف

بقلم: فريد أبو سعدة

الذين يملأون عيوننا لا نراهم!! لا بد من مسافة ما ليتمكن تأملهم باعتبارهم خارجاً، وهذا ما لا يمكن عمله مع إبراهيم عبد المجيد، إبراهيم من هذا الجيل، الذي خرج إلى الدنيا بعد أن عصفت بها الحرب الكونية الثانية، عاش حياة قاسية وغريبة في آن، هناك بالطبع ملامح مشتركة بين أبناء هذا الجيل وهناك أيضاً تجليات فردية، مثلاً سألهم أن ينقل جمال الغيطاني كتب التراث في كراسات المدرسة بخط منمق، وأنقل أنا دواوين كاملة لم يكن في مقدوري شراؤها، أما أن يعيد إبراهيم كتابة روايات كاملة، معدلاً في العناوين، فهذا أمر آخر يتجاوز الضائقة المالية إلى الرغبة في أن يكون خالقاً لهؤلاء الذين أحبه في روايات الآخرين. سيعيد كتابة (أنا الشعب) ويمنحها اسماً جديداً هو (شعاع الجلباب الأزرق)!! ويعيد كتابة (سلوى في

قروش.

ستصبح السينما مصدراً من مصادر إبراهيم ومرجعاً لمعرفة كيف يكون رواياته جنبا إلى جنب مع هذه الأخطا الغريبة من البشر: الفلول التي نزحت إلى الإسكندرية من الصعيد والدلتا تحت وطأة الفقر، بعضهم أصحاب عزّ زائل وبعضهم هارب من ثأر أو طامح إلى حياة أفضل، مغامرون وأفاقون وأولاد عرب.

كان عليه أن يعاشرهم ويقرب من أهوائهم ورؤاهم، أحلامهم وكوابيسهم، أفراحهم وأحزانهم، هؤلاء هم الذين عمل معهم في صباح في السكك الحديدية، وشركة الإسمنت، والملاحات والترسانة البحرية وغيرها من أشغال.

إدمان القراءة، والولع بالسينما، والعمل المبكر وسط هؤلاء ثلاثة مصادر لكتابة إبراهيم، مع ذلك كان يمكن أن تتحول الوقائع المدهشة والشخصيات الغريبة إلى روايات بالقوة يكتفي باستعادتها من حين إلى حين كما يفعل مع الأفلام، وكان يمكن أن يهدر هذا الغنى الباهظ في كتابات رديئة عن الفقر والكفاح ولعن الزمان، كان يمكن أن يحدث هذا ولكن مصادفة تنقذ الفتى من هذا المصير، وتنقذ لنا هذا العالم الفريد فيظل أكثر خلودا من أصحابه الذين يمشون إلى نهايتهم في صمت، ومن دون أن يعبأ بهم أحد.

كان الصبي، ابن الستة عشر عاما، يهرول تحت المطر بحذاء مخروم ليصل إلى الصدفة الكبيرة

مهب الريح)، ويكتب مجموعة من القصص بعنوان (هذه القلوب) على غرار (هذه النفوس) للسباعي من هنا ستبدأ رحلة إبراهيم العجائبية، رحلة إلى حيث الأحداث مقررة سلفاً!! وسيبدو كما لو كان بطلاً في تراجيديا من تراجيديات القدر اليونانية، لا بد أن هذه القراءة /الكتابة قد فتحت عينيه على الحياة والناس، ولا بد أنه سيرى الحياة رواية هائلة، أكبر من تلك التي أعاد كتابتها، وسوف يتساءل بالتأكيد عن السبب في مضي الأشخاص والوقائع على هذا النحو!!

سوف تغريه الروايات، في الواقع وفي الكتابة، على كتابة قصص من حياته الشخصية يجرب فيها أن يكون قادراً على توجيه الوقائع والأشخاص كما يفعل هذا القدر الخفي، الذي يجلس في مكان ما ويفعل هذا بالبشر!

(التحايل على المعاش) تعبير مصري صميم، يعبر عن رغبة المصري وقدرته في نفس الوقت على مناورة الحياة والبقاء في أصعب الظروف، بل وتحويل الألم ذاته إلى فن جميل ومتع سرية!

هذا هو إبراهيم، العاطفي شأن صغار التلاميذ في هذا الزمان الفائق، يكون مع بعض زملائه فرقة لاصطياد المحبين الصغار، يكتب لهم الرسائل الغرامية مقابل قرش أو نصف قرش حسب الحالة! مستخدماً في ذلك ما يحفظه من خاتمة رواية (إني راحلة) ثم يذهبون إلى السينما بما تجمع لهم من

التحولات التي أقصت الماركسية، أو كادت، من الحياة!

ستظل النظرة الفلسفية مميزة في سرد إبراهيم. قد يكون مولعا كالأخرين بالغريب المختلف في حياة أبطاله، لكنه يضع هذا الغرائبي في إطار يرفعه من مجرد الرغبة في الادهاش إلى علامة يمكن قراءتها مرة على أنها فانتازيا ومرة أخرى على أنها تراجيديا في تحولات المصير الإنساني.

وإبراهيم لا يقسم جسمه في جسيم كثيرة كما يقول عروة زعيم الصعاليك بل يقسم نفسه في نفوس كثيرة، وهو لا يطل على عالمه كما يفعل ألفريد هيتشكوك، بل كما يطل نجيب محفوظ بقناع كمال عبد الجواد. فإبراهيم هو «علي» في رواية المسافات و«إسماعيل» في البلدة الأخرى، و«كروان» في طيور الغنبر، و«ناجي» في قناديل البحر.

وكثيرة هي الشخصوس المجروحة التي نصادفها في قصصه القصيرة، النفوس المعطوبة والكليلة من جراء عبث مطلق يلهو بمصائرها ولا تعرف لماذا استتمو هذه السمة لتصبح مدار رواية (البلدة الأخرى) ثم تستفحل فلا تخضع الأشخاص فقط بل تخضع أيضا حياة الإسكندرية نفسها لتحولات تبدو عبثا لا هدف من ورائه.

إن أبطال إبراهيم في رواياته يغادرون واقعيتههم كما يغادر الحزون قوقعته، يفعلون ذلك بنفس الرهافة والتوجس، وبتلقائية مدهشة، فلا نشعر أبدا أن الكاتب

في حياته، يصل إلى ندوة كان ضيفها الناقد الكبير محمد مندور، وكانت لحظة التنوير الأولى في حياة الصبي. اكتشف أن هناك ما ينبغي قراءته بجانب الروايات والقصص، هناك النقد الأدبي والفلسفة والتاريخ وعلم النفس.

في هذا النور الغامر فتحت له كتب مثل (ألوان) لطف حسين و(بين الكتب والناس) للعقاد آفاق أوسع. وأشارت له وعليه بقراءة كتب أخرى لكتاب آخرين، فاندفع أخذاً نفسه بالشدة في قراءات أكثر عمقا وتنوعا وتنظيما، وصار له من الوعي ما جعله قادرا على فحص هذا العالم الذي اغترفه اغترافا، بل وقادرا على استيعاب طرق أخرى غير الحكي البسيط، طرق يستطيع بها أن يخلص الواقعة من ضرورتها الغفل ويطلقها إلى الحرية حيث التأويل ممكن!

لم يكن هذا فقد دور الوعي، بل سيجعله (وهو الذي كان قد حصل على دبلوم صناعي وعمل به في الترسانة) يعيد النظر في حياته، فيدرس من جديد، ويحصل على الثانوية العامة، ويلتحق بالجامعة ليدرس الفلسفة. كان هذه مرحلة أخرى أهم في التكوين العقلي والثقافي لإبراهيم عبد المجيد، إذ سيليقي في الجامعة بعقول هائلة مثل د. أبو ريان، ود. عثمان أمين، ود. النشار، وغيرهم، وستصيبه التحولات كما أصابت جيله فيتحول من الوجودية إلى الماركسية ثم يعاني بعد ذلك، كما عانى جيله، من

ظل إبراهيم وفيّاً لعالم الملاحم والأساطير اليونانية التي أُولع بها، وفيما للأفلام التي شكلت ذائقته البصرية، وعلمته كيف يجعل مشاهدته حية ومؤثرة، وظل وفيّاً أكثر، وهذا هو المهم، للحياة الكثيفة التي عاشها فعلمته كيف يضع الإيقاع في رواياته، حتى أنك ما أن تفتقد شخصاً ما في رواية حتى تجده يطل عليك تماماً كما لو كان هناك تخاطر بين القارئ وشخصه الأثير!

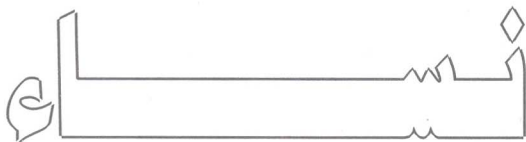
لقد توقفت كشاعر عند الإيقاع في أعمال إبراهيم، إيقاع الخفاء والظهور. الحوار والسرد، الفوتوغرافي والفانتازي، الظاهر والباطن، الصعود والسقوط، الحلم والكابوس، وعلى أن أتوقف الآن.

إنه إبراهيم الذي يسرق منا وقتاً ليضيف إلى ذاكرتنا أوقاتاً، يمحو وقتاً ميثاقاً ليطرّز قلوبنا بأوقات حية تظل تنبض في مخيلتنا كساعة رقمية في الليل.

يريد أن يقول لنا إنهم أكبر مما هم عليه، إنه فقط يدعنا نستنتج ذلك. ستجد «عيد» مجذوباً عادياً لكنه عبر تحولات بطيئة، غير ملحوظة تقريباً، يصبح صاحب «كشف» ويقود مجازيب الإسكندرية، ليروا «الديب» الذي يظل معلقاً طوال الوقت بين ظهر القطار والسماء، تمر به البلاد والأزمان، فإذا نزل راح يحكي قصصاً خرافية. وحتى «حبشي» الذي لا يعرف من أين جاء ولا ما هو أصله والذي يتزوج من امرأة ظهرت واختفت فجأة، لا يعرف هو أو هي من أين جاءت أيضاً، حبشي الذي يعيش على ما يسرقه من السفن ويربي لقطاع المدينة على ألا يسرقوا، ألا يمثل حالة فلسفية.

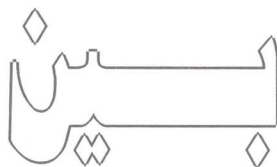
نحن إذن أمام شخصيات تغادر بنعومة واقعيّتها الفوتوغرافية لتصبح علامات على عالم كلي، عالم مجروح بشكل ما ويتألم أو يحلم عبر هذه الشخصيات كما تفعل الريح إذا مرت بالبوص المثقوب كالنايات.





## من مسرح العشرينات

### الذات والهوية الاجتماعية



بقلم: د. وطفاء حمادي هاشم

«انتقل الجوق إلى التمثيل العربي باسم الشيخ سلامة حجازي، وانتقل معه العمل الصالح والجد والنشاط. فلم يمض زمن حتى كانت دار التمثيل مهبطاً للأدب ومنبعاً للسرور، ومورداً لعشاق الطبيعة والجمال، وإن يكن قد اتهمها بعضهم أنها دار خلاعة ومجانة ودعارة، بيد أنهم لم يحسنوا الظن بها بل حكموا عليها بما شهده من مظاهر خداعة ومن تبرج الغانيات اللاتي شغفن بالتمثيل وشهوته. لم يكن الذئب ذئب دار التمثيل ولا القائمين بالعمل فيها، وإنما كانت التبعة في ذلك على إفراط الأوانس في تبرجهن ومغالاتهن في سفورهن وزينتتهن مما يلقي الشك والريب في خلد الصالحين من الأدباء

■ مريم سماط وروز  
اليوسف وفاطمة  
رشدي نموذجاً

نسقين: النسق الأول يدور حول علاقة الفنانة مع ذاتها، والنسق الثاني يتناول صورة الفنانة في المجتمع، وهي الصورة التي تشير إلى هويتها الاجتماعية، وسنستند للرد على هذه الإشكالية إلى ملامح من سير ثلاث ممثلات صعدن إلى خشبة في مرحلة العشرينات هن: مريم سماط (1890 - 1920)، وهي سورية الاصل ومصرية المنشأ. وروز اليوسف، أو فاطمة اليوسف (1890 - 1958)، اللبنانية الأصل والمصرية المنشأ، وفاطمة رشدي (1908 - 1990) المصرية الأصل والمنشأ.

سنحاول أن نجتلي من سيرهن هذه تحدي كل منهن لذاتها وللموروث، وسعيها لتغيير صورة الفنانة ولتحديد مفهوم اجتماعي مغاير عن المفهوم السائد للمثلة، نجد في هذا المجال أنه من الضروري الإشارة إلى أن هؤلاء الثلاث لم يظهرن على خشبة المسرحية في السنة نفسها، بل كان هناك فارق عدة سنوات، كما أنهن لم يحظين بالمستوى الثقافي نفسه. ولكنهن عملن في المسرح في مرحلة مشتركة، وعلى خشبة مسرحية واحدة هي الخشبة المصرية، وعملن في نوع من المسرح واحد هو المسرح الفودفيل الذي كان سائدا آنذاك.

## في مسألة النسق الأول: العلاقة مع الذات

يشير تنوع هذه التساؤلات، التي مهدنا بها لبحثنا، إلى المهمة الصعبة

ويولع البشر والسرور في أفئدة ذوي القلوب المريضة من عشاق الغزل وفساق النظر».

عزت مريم سماط في هذه الفقرة اتهام بعضهم لدار التمثيل بأنها خلاعة ومجانة ودعارة (وكانت مريم سماط تعمل في جوق التمثيل التابع لهذه الدار) إلى إفراط الأوانس بالتبرج ومغالاةهن في السفور، والأوانس هنا هن الفنانات وتحديدًا الممثلات، والمثلة في تلك المرحلة كانت تغني، وترقص، وتمثل، ضمن المفهوم الذي كان سائدا عن التمثيل آنذاك. لذلك فهي تتوجه إلى الممثلة وكأنها تحاول ارشادها إلى عدم الإفراط بالتبرج، وإلى عدم المغالاة في السفور، منطلقة من مفاهيم وقيم اجتماعية كانت تتحكم في سلوك الفنانة، وكانت تصنفها بالغانية.

كما تدفعنا هذه الفقرة للالتفات إلى أمور كثيرة تتعلق ببدايات صعود المرأة إلى خشبة المسرحية، وتتعلق أيضا بألية هذا الصعود. ومن هذه الأمور تشكلت لدينا تساؤلات متنوعة منها: كيف واجهت المرأة ذاتها لكي تتمكن من اختراق المنزل / المكان للصعود إلى خشبة المسرحية؟ كيف كانت صورتها؟ لماذا صُنفت بالغانية؟ أيعود ذلك لارتباط المهنة بالظهور ex-hibitonisme؟ كيف طرحت هويتها الاجتماعية؟ هل أسهمت في تغيير صورة الممثلة فيما بعد وفي تغيير نظرة المجتمع إليه وهي لم تكن في نظره سوى غانية؟

من هذه التساؤلات تبلورت إشكالية بحثنا التي تتكون من

سلطة القيم مقبولة وطبيعية وفقا لأبنيتها السلطوية، التي تشعر المرأة بالإحباط العميق وبتمزق بين الحياة الفعلية المحكومة بقانون التطور، وبين الصور النمطية القديمة التي تصدم، والتي تبقّيها خارج الواقع، خارج الفعل الثقافي.

لذلك نتساءل في ظل هذا النظام المعرفي، كيف ستمكن من تحدي هذه الذات، وكيف ستتجاوزها لكي يتقبلها المجتمع؟ وما هي العوامل التي تسهم في تحدي هذه الذات، والذات المقصود تجاوزها هنا هي الإرادة الجماعية عند روسو التي تذوب فيها إرادة الأفراد، ولكنها تتجسد في مفهوم الفاعل الاجتماعي، وهو المفهوم الذي يجعل العلاقة الاجتماعية بعد أصيلا في الفرد.

### العوامل التي أسهمت في التحدي والتغيير

إن تجاوز هذه الذات لدى المرأة ولا سيما الفنانة المصرية، بدأ عندما توفرت عوامل اجتماعية وثقافية في مصر أسهمت في عملية التغيير، وقد ظهرت في إطار الجمعيات النسائية ودعت إلى تحرير المرأة. وعوامل ثقافية أسهمت في ازدهار الصحافة، التي اهتمت بالحركات النسائية، بل أكثر من ذلك فقد شجعت هذه الصحافة الفن والفنانين. وقد لفتني وأنا أبحث عما يفيدني في سير الممثلات الثلاث موضوع بحثي، أنه إلى جانب الصحف التي كتبت فيها النساء في تلك المرحلة، والتي شكلت

التي ينبغي للمثلة القيام بها، وهي تتلخص بمجموعة من التحديات التي تفرض عليها، ولأنها ترتبط بمواجهة الذات بكل موروثاتها وخاصة عندما دخلت مجال الفن المسرحي لأنه، وحسب دوفينييو: «إذا كان الفن المسرحي، يمتلك ذلك التعبير الجمالي الذي يتشكل فيه الوعي بتجاوز الذات لغرض تحقيقها، فإن دخول المرأة لهذا الميدان في العالم العربي يمثل بدايات بلورة الوعي الذاتي الإبداعي». ويعتبر دخول الفن المسرحي الخطوة الأولى لوعي هذه الذات، لأن المرأة/ الفنانة بداية كانت كائنا بغيره لا بذاته، وكانت خاضعة للقيم الاجتماعية التي تحدد مفاهيم سلوكية سادت مرحلة العشرينات، وتشكل هذه المفاهيم في نمطين من أنماط السلوك التقليدي: أحدهما نابع من ذات المرأة التي تستسلم لما رسخه الموروث، والآخر فرض عليها من الخارج.

ولكي تتحرر من سلطة هذين النمطين، ولكي تظهر على خشبة المسرحية، كان على الممثلة القيام بتحديين: داخلي وخارجي، وهي تقوم بهما رافضة التقاليد والقيم ورافضة اعتبارها كائنا بغيره أي منعها بأن تعيش بذاتها، بحيث لا تعود تشعر بالاكتمال بذاتها، ولا المجتمع يقبلها ككائن بذاته. وبذلك لا يسمح لها بامتلاك التمثيل الكامل للثقافة الاجتماعية، لأنها لا تملك علاقة مباشرة مع الواقع الثقافي، كما هو محدد من قبل القيمين عليه، ومن قبل النظام المعرفي الذي تبدو داخله

المسرحية عزيزة أمير الملقبة بإيزيس في مجلة المسرح عام 1926، ترد فيها على مقالة هاجم فيها زكي عكاشة الممثلات والتمثيل في مصر آنذاك، وتقول: «لقد زرت معظم عواصم أوروبا ورأيت أكبر مسارحها، وعرفت أكبر ممثلاتها، وإنني أصرح لك بكمل يقين أنك لن تستطيع أن تجد بين ممثلات باريس - التي تعدها ويعدها كل إنسان سواك لم تطأها قدماء كعبة الجمال ومهبط الفتنة ولا في أي مسرح من المشرح التي أعرفها مثل الكوميدي فرنسيس ممثلة واحدة تفوق ممثلاتنا في الجمال.

كما إمد الغرب رجال النهضة بأفكار وأراء جديدة، فلعبوا دورا كبيرا في تشجيع الاتجاهات الجديدة في أجناس الأدب والفن ومن بينها إنشاء مسرح عربي محترف مهد لظهور الممثلة المسرحية، ثم تقبل صورة الفنانة اجتماعيا.

ويؤكد ذلك جابر عصفور بقوله: «كان على المثقفين الذين تلقوا في أوروبا علوم العصر الحديث وثقافته أن يستبدلوا الحرية والمساواة بطبائع الاستبداد في أنساقه الاجتماعية والسياسية، وكان عليهم أن يستبدلوا بالتراتب القمعي للأنواع الأدبية المساواة بينها بالمعنى الذي يجعل لكاتب القصة عموما، والمسرح خصوصا، مكانة لا تقل عن مكانة الشاعر في المستويات المتعددة للقيم المعرفية والابداعية الاجتماعية. إذن، لقد شجع النهضويون المسرح وامتدحوه ولكنهم تحفظوا

صوتا يرفع قضايا المرأة ويدعو إلى تحريرها، أسست الممثلة فاطمة اليوسف مجلة روز اليوسف، وظهرت مجلة المسرح التي تصدر في مصر منذ عشرينات القرن العشرين، وهي مجلة نوعية امتلأت صفحاتها بأخبار الممثلين والممثلات، وعينت بمتابعة نشاطهم، وبتقصي أخبار المسرح العالمي.

كتب في هذه المجلة بعض ممثلين وممثلات تلك المرحلة مثل الممثل محمد عبد القدوس وفاطمة رشدي وعزيزة أمير، وكتب فيها أيضا أهم الكتاب والصحافيين في مصر مثل: زكي عكاشة، ومحمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد. كما كانت مجلة المسرح وسيلة انفتاح على الغرب فأسهمت في تعريف المسرحيين إلى تطورات الفنون وتحديد المسرح، وفيها بعد السينما.

## الانفتاح على الغرب والتأثر به

لاحظنا من خلال قراءتنا لمجلة المسرح، التأثير الغربي المباشر والسريع على الممثلات المصريات، إن من جهة الشكل (الملابس المكشوفة)، أو من جهة تتبع أخبار الممثلين والممثلات مثل الممثلة الكبيرة سارة برنار التي تأثرت بها كثيرا الممثلة فاطمة رشدي. هذا وكان الانفتاح على الغرب والتأثر به قدر بلغا أوجهما في مصر في تلك المرحلة، وخاصة في المجالات الثقافية كالقانون والتمثيل. وللدلالة على ذلك نستعين بفقرة من مقالة كتبتها الممثلة

وعت الممثلة هذه العوامل عندما دخلت المجال الفني، فبهذا الدخول شاءت أن تتجاوز هذه الذات لتحقيقها، ويدل على ذلك قول فاطمة رشدي حيث تشدد على تنمية الذات التي ينبغي أن تأتي من قلب الفعل، أي من قلب تعديل المحيط المادي:

«صادفت من المعاكسات مالم تصادفه ممثلة غيري، ولم يفجعني كل ذلك في أمل من آمالي، أو مطمح من مطامحي الواسعة. أنا لا أعبأ بشيء مطلقاً لأنني لا أعمل لغاية شخصية أبداً وإنما أعمل لأخلق من نفسي ممثلة مقتدرة يفخر بها المسرح المصري، ويستطيع أن يفاخر بها المسارح الأوروبية إنني أريد أن أرفع رأس أمتي وأعلى شأن وطني من هذه الناحية الفنية الدقيقة».

ونرى في هذا المجال ضرورة التعريف بهؤلاء النساء الفنانات، موضوع بحثنا، لظهار قدراتهن الكبيرة على تحدي الذات. فمريم سماط قدمت إلى مصر مع أبيها وأخوتها في أواخر ثمانينات القرن التاسع عشر. مثلت مع أختيها هيلانة وحنينة (مثلتا مع أحمد أبو خليل القباني).

كانت من أكثر ممثلات جيلها ثقافة وموهبة ووصفها جورج أبيض فقال: «إنها تمتاز بجمال الوجه ورشاقة القوام وقوة الصوت ووضوح النبذة وسلامة العبادة». ثم أحدثت ثورة في عالم الفن، لأنها كانت من القلائل من بين الرجال والنساء الذين كتبوا سيرتهم الذاتية، لاسيما ما يرتبط منها بسيرتهم الفنية، وما يكشف عن

على مدى تأثيره ويظهر هذا التحفظ في قول أحمد فارس الشدياق الذي يعتبر: «أن المسرح يعلم الناس محامد الأخلاق والمكارم، ولكنه يعلم النساء العشق وخيانة الأزواج».

نضيف هذا العامل إلى غيره من العوامل التي أسهمت في ظهور الممثلة على خشبة المسرحية، وفي سعيها لتغيير صورتها كممثلة في علاقتها بذاتها، وفي علاقتها بالآخر. فبادرت ترفض أمثالها للأنثى الأعلى النسائي الذي ينبع عادة من ثنايا الحياة الاجتماعية، ومن العادات المتوارثة التي تمارس يوميا. وقد تكون هذه العادات من أسباب عدم تمكن المرأة بشكل تام من امتلاك أدوات التعبير الخاصة بها، الخاصة بالذات التي سعت المرأة الممثلة إلى إعادة امتلاكها على عدة مستويات منها:

أشكال العلاقة مع الذات: ما يحكم الأمر هنا هو العلاقة الاجتماعية المحددة من قبل الآخرين التي ترفض أن تكون ذات المرأة الممثلة أو أنها المتكلمة في قلب الفعل أي في قلب تعديل المحيط المادي والاجتماعي الذي يفترض من المرأة الممثلة العودة إلى الذات ليس فقط رفضا للنظام، ولكن أيضا رغبة في أن تكون مسؤولة عن حياتها الخاصة، ولكن هذا الشكل من العلاقة ينطوي على قطيعة مع الأدوار الاجتماعية التقليدية. وفي الوقت نفسه يحتاج إلى بذل جهد مستمر لإعادة بناء العالم بعيدا عن النفس الفردية وبالقدر نفسه بعيدا كل البعد عن النفس الفردية.



التحديات التي قاموا بها.

تمكنت من التمثيل، وأتقنت أدوار الشخصيات التاريخية وروز اليوسف اسمها فاطمة محمد محيي الدين اليوسف، مات والداها، وهي طفلة وكان أبوها تاجرا ثريا. عاشت يتيمة في طرابلس (لبنان)، فعملت في خدمة إحدى العائلات اللبنانية المسيحية التي غيرت اسم فاطمة وسمتها برون، حتى مجيء أحد أصدقاء الأسرة فاصطحبها إلى مصر. هناك فتعرفت إلى اسكندر فرح صاحب الجوق المصري للتمثيل. فضمها إلى فرقته وعملت مع عزيز عيد ومع جورج أبيض، وعرفت

وفاطمة رشدي كانت في التاسعة من عمرها، لا تفقه من الكتابة والقراءة شيئا. كانت ترافق أمها وأختها للعمل في فرقة أمين عطا الله بالاسكندرية وتقول في ذلك: «هذه هي الصورة التي تفتحت عليها عيناني. وكان طبيعيا أن يتجه اهتمامي إلى الفن، وأنا أشاهد أختي كل ليلة على خشبة المسرح تغني. ثم بدأت فاطمة تغني بتشجيع من سيد درويش. ومن حالات تحدي الذات التي عاشتها فاطمة رشدي هي مما ترويه:

بقدرتها التمثيلية المميزة، وبعد أن أدت أفضل الأدوار أصدرت مجلتها روز اليوسف 1925 التي بلغت درجة كبيرة من الرقي والنجاح.

إن دلت ملامح تحدي الذات في هذه السير الثلاث على شيء فهي تدل على انخراط الذات الإنسانية في قلب الفعل، وعلى تحدي عوامل خارجية متنوعة منها:

«ذات يوم قلت لـمحمد تيمور أريد أن أكتب مسرحيات وروايات، وكان يجلس إلى جانبه عزيز عيد. فقدمني محمد تيمور إليه فسألني هل تعرفين القراءة؟ فقلت لا قال: كيف تريدين إذن أن تكتبي مسرحيات وروايات؟ فأجبت به بكل بساطة: سهلة أي إنسان يعرف القراءة والكتابة، يمكنني أن ألمي عليه ما أريده. فضحك عزيز عيد وقال: يا ابنتي لابد أن تتعلمي القراءة والكتابة. ثم سألتها: هل تودين أن تصبجي مثل روز اليوسف؟ وتجيبي فاطمة: يا ليت فيقول لها: إذن عليك أن تقدمي المهر. ولما سألتها ما هو هذا المهر، يجيبها على الفور: الدراسة العميقة المتواصلة. يجب أن تقرأي وتقرأي كثيرا، واشترى لها كتباً في تاريخ القرون الوسطى والتاريخ الإسلامي والأدب وأحاطها بعالم واسع غريب هو عالم الكتب والتاريخ والعظماء.

وظلت تقوم بجهود كبيرة إلى أن

## ١. الخروج من المنزل والانعقاد من سلطة المكان

تخلت الممثلة عن المنزل / المكان وتوجهت نحو خشبة المسرحية. وقد تزامن هذا التوجه مع ارتفاع أصوات النساء التي طلعت من الصحف مطالبة بحق المرأة بالخروج من المنزل للتعلم والعمل، والتي علت أصواتها في المظاهرات تنشد الحرية وتطالب بخلع الحجاب، ولكنه كان توجهها مغايرا من خلاله انتقلت هذه

تتخطى المرأة الممتلئة فضاء هذا البيت وتتخطى عن حدوده الضيقة، وتعتلي فضاء الخشبة تبدأ الخطورة تحف بحياتها لأنها تجاوزت الحركة الموسومة لها داخل المنزل، إلى حركة حرة تقوم بها على الخشبة، مع ما تفترضه هذه الحركة من ظهور وعرض للجسد وانفلات من حدود المكان/ البيت وأطره الضيقة، والتحرر من سلطة الرجل المكرسة داخل هذا الحيز، والتي تدعي حماية المرأة. لاسيما، وأن هذا البيت هو حسب فاطمة المرنيسي: «المكان الذي يعيش فيه: أنه تشابك مركزي مطلق في كل الهندسة التزيينية الإسلامية بين كائنات وفضاء، (15) وهو مقسم بين النساء والرجال بشكل يدل على تجسيد لتوزيع نوعين للسلطة والنفوذ ولتوزيع نوعي العمل.

وفي هذا المجال يشكل الشرف والطهارة مفهومي جد حساسين في الهندسة الاجتماعية لهذا البيت لأنهما يربطان بطريقة شبه قدرية بين مكان الرجل والسلوك الجنسي للنساء الخاضعات له (زوجات وأخوات) فلقد حرم عليهن الخروج، وبنيت لهن المقصورات الخاصة، والزوايا المحددة التي تستطيع الحراك فيها، ولكن الممتلئة اخترقت هذا الحريم، وهذا الحيز الفضائي الضيق، وتحدث كل أطر المكان وهندسته المخصصة لها، وخرجت إلى مكان مختلف يخرج عن سلطة الرجل وهو مكان أكثر رحابة واتساعا. خرجت وهي مدركة للعواقب التي ستصطدم بها، والتي نسجتها المفاهيم الأخلاقية السائدة.

الممتلئة بحركة عمودية من مرتبتها الاجتماعية الضيقة إلى مرتبة اجتماعية أكثر تقدما في البنية الاجتماعية التراتبية، أي انتقلت إلى فضاء رحب عار لا يمتلئ إلا بها وبحركة جسدها، إنه فضاء الخشبة وحيزها اللامنتهي، حيث أحست الممتلئة بأن ما يمثله دور المرأة الحداثي في الخروج والظهور على الخشبة، يتعارض تماما مع دور المرأة ومهمتها في المجالات الأخرى. كما أدركت أن هذا الخروج من المنزل والانتقال إلى خشبة المسرح لا يحققان شرعيتهما بذاتهما من خلال شروطهما الخاصة. فهذا الانتقال الحامل لتحولات نوعية لأنه يصبح جزءا من عملية عرض المرأة لدورها المتغير في المجتمع وفي الثقافة السائدة، وهو وإن كان يفرض شرعيته من داخله، فلا يمكن أن ينفصل عن الخطاب الجماعي.

لذلك بات من الضروري أن تفترض حركة الانتقال هذه والخروج من البيت، القيام بتحديات كبيرة للنظام المجتمعي المعارض لها، لأنه في هذا البيت أقيمت الزوايا التي رسمت حدود حركة جسدها لمدة طويلة من الزمن، ولأن هذا البيت حسب موس هو: «أول فضاء تتعلم فيه المرأة تقنية الجسد، فإن هذه التقنيات هي التي تحدد، دون شك معظم سلوكياتنا اليومية، كما تدفعنا إلى الانصياع لمعايير المجتمع وأخلاقياته وقوانينه». ونضيف أن هذه التقنيات تدفع المرأة أيضا للخضوع لسلطة الرجل، وعندما

للمسرح مع تصدي رجال الدين لرجال المسرح، وظهر ذلك عندما اشتكى الشيخ سعيد الغبرا المسرحي خليل القبانى الذى ألف فرقة مسرحية فى سورية، إلى السلطات العثمانية قائلا: «الفضيلة ماتت، والشرف وئد، واختلط الرجال بالنساء».

وقد شمل هذا التحريم والرفض الاجتماعى للمسرح الممثل والممثلة على السواء إذ اعتبر محمد تيمور أن نظرة المجتمع للممثل كانت نظرة دونية، وقد سُمى بالمضحكاتى ((Bouffin لذلك اعتبر محمد تيمور أن ممارسة التمثيل أمر يوازى بصعوبته وجرأته حركات تحرير المرأة فى تلك المرحلة ويقول فى ذلك: «لعلى لا أكون مغاليا إذا شبهت اقتحام ذلك المحامى النابه عبد الرحمن رشدي للمسرح العربى فى جراءة وفى غير مبالاة للساكن من عرف وتقاليده وأوضاع اجتماعية... بتلك الحركات الجديدة الجريئة التى تميز بها عصر السفور، واشترك المرأة مع الرجل فى ميدان العمل» 16.

### 3. صورة الممثلة فى المجتمع:

«بنت الهوى» أو «الأرتيست»

خرجت الفنانة من المنزل، وتحدث الرفض الاجتماعى لخروجها وظهورها على خشبة، ولكن كيف ستحارب الصورة المنغرس فى الذهن عنها، صورة «بنت الهوى» التى تنافت مع القيم الأخلاقية السائدة، منذ ظهورها أمام الجمهور،

ولكن هذا الأمر لا ينطبق على ممثلاتنا الثلاث، فقد ساعدتهن ظروفهن على تجاوز هذا العائق، أى عائق الخروج من المنزل، فمريم سماط خرجت إلى مصر مع أبيها وأختيها، وعملوا معا، وفاطمة رشدي نشأت فى بيت يمارس الفنون، وكانت أمها تصطحبها إلى المسرح مع أختها لتغنى. أما روز اليوسف فقد نشأت يتيم، وكانت تملك قرارها بنفسها. ومع ذلك لقد كان عليهن القيام بتحديات كبيرة لأنهن صعدن إلى خشبة المحفوفة بالمخاطر مثل:

## 2. التحريم الدينى للمسرح والرفض الاجتماعى له

منذ العام 1848، أى منذ منتصف القرن التاسع عشر، أى تاريخ معرفة العرب بالمسرح الحديث، والمحاولات جادة من أجل ترسيخ المسرح فى سياق عضوي مع ثقافتنا، ومن أجل التأكيد للناس وللسلطات الدينية والأنظمة السياسية والتربوية والثقافية أن دور المسرح لا يقل أهمية عن دور المدرسة الموجه، ولم يكن من السهل على الرواد المسرحيين القيام بهذا العمل إلا بعد جهود مضنية وصبر وكفاح، لأن التيارات فى تلك المرحلة ما زال يحمل فى نفوس الجماهير تلك المشاهد المثيرة والرقصات والأدوار المرفهة التى تزودهم بها النوادي الليلية أسوة بالخمير والميسر، لذلك صنف من الكبائر «الخطايا الكبرى» وترافق هذا الرفض الدينى الاجتماعى وتحريمه

فاضحة أو تتبرج بشكل بارز جدا. وتؤكد ذلك الممثلة المسرحية زينات صديقي التي ظهرت على خشبة المسرحية في العشرينات، وذلك عندما سألها أحد الصحفيين: «هل قرأت يوما أن أحد الكتاب في مصر قرر أن التمثيل ملجأ المنبوذات وموئل العارضات ومحط رحال البائعات لاعراضهن ومرتزق الفاجرات؟ أجابت زينب صديقي:

«هذه تهم شنيعة. هذه سفالة... إننا إذا شئنا أن نعرض أنفسنا فلدينا متسع أخصب من هذا في أماكن أخرى... إننا نتعب ونشقى، إننا نجهد أنفسنا وننhek قوانا نهارا وليلا في سبيل إرضاء نفوسنا الفنانة، إنهم يقيسوننا إلى المتسكعات اللواتي نبذهن المسرح... اللواتي يسمين أنفسهن أرتيست خوفا من الفضيحة فيسئن إلى سمعتنا جميعا وهاهن منا إنني لا أرضى لنفسي ولا لزميلاتي هذه الوصمة الشنيعة التي تشوه سمعتنا وتحط من قدرتنا. ولو أن القانون المصري كالقانون الفرنسي لما صبرنا على هذه الحالة.

### استخدام الجسد على خشبة

ويمكن أن نعزو سبب هذا التصنيف والتوصيف للمرأة الفنانة، بالإضافة إلى التحريم الديني والمنع الاجتماعي لظهورها على خشبة، إلى استخدام الفنانة لجسدها في سياق الأداء المسرحي.

وهذا ما يشكل وجها آخر من وجوه التحدي في الظهور عبر

وقد تنوعت مستويات هذه الصورة حسب المراحل التي تعلق بها ظهور المرأة على خشبة، مثلا: يعودتنا إلى الاطلاع على بداية ظهور المرأة على خشبة المسرحية في المسرح اليوناني، نجد أن الرجل الفنان قد صنف برتبة أعلى من العبيد بقليل، ونجد أيضا أن الممثلة الأولى كانت تعتبر مومسا، لذلك كانت تجبر على الصعود إلى خشبة عارية، وفي أحسن الأحوال كما تقول روبرت سكلار: «إنه في أزمنة مختلفة كان من المحظور على المرأة التمثيل نهائيا، وحين سمح لها بذلك، أجبرت على ارتداء ملابس تميزها.

ومرد ذلك يعود إلى أن نظرة المجتمع إليها كانت نظرة احتقار فقد سميت بـ «بنت الهوى»، أو بـ «الأرتيست» بالمعنى الانتقاصي والتحريفي للترجمة الحرفية لكلمة «أرتيست» التي أصلا تعني فنانة، وقد تم التداول بها منذ بدايات الوجود الفرنسي في مصر، ولكن حدث انزلاق لها في اللغة المحكية، في المفهوم والسياق، وصارت تعبر عن الفتيات اللاتي كانت القوات الفرنسية تصطحبنهن لتقديم الرقصات ولتسلية الجنود والترويح عنهم، وذلك لأن اللجوء إلى هؤلاء هي عملية سارية في الجندية. فاختلط التعبير بين بنات الهوى وبنات المسرح، وصارت حدود التمييز بينهما صعبة، إذ أنه ما تزال حتى اليوم كلمة «أرتيست» تدل على المرأة التي تسلك سلوك الإثارة بالمفهوم الشعبي، وتوصف بـ «الأرتيست» المرأة التي ترتدي ثيابا



وحدها وتتميز عن غيرها بمشكلات ذات خصوصية ناجمة ولا شك من خصوصيات اجتماعية وبيئية وثقافية، وعن مشاكل تتعلق بمسائل الحريات، وطبيعة التقاليد والمعتقدات، وعلى صعيد عدد لا بأس به من المفردات اللغوية والتصنيفات: القاهرة، الأرتيست، الغانية، سواء في التعبير الشفوي الدارج أو في التعبير الفصيح كما ذكرنا.

كل هذا اقتضى من المرأة النضال من أجل إضفاء شرعية تسهم بشكل فعال ومباشر ومؤثر لدعم خروجها إلى المسرح الذي ظل مكروسا باعتقاد الناس أنه خروج للاستعراض، فلم يتم الاعتراف بها كشخص يبدع أو يقدم أعمالا فنية جادة تستحق اهتمام الجمهور وتستقطب آراء النقاد إلا مؤخرا، ومع ظهور ممثلات أظهرن قدرة على أداء فني معبر وجاد أسهم في تغيير صورة استعراض الممثلة لجسدها، مثل روز اليوسف التي نالت عام 1925 جائزة التفوق في الأداء التمثيلي، وقد كانت الممثلة الأولى في فرقة يوسف وهبي، وقد قال عنها زوجها زكي طليمات: «إنها ممثلة جادة، عندما أدت دور شخصية مجنونة ذهبت إلى مصح عقلي لمراقبة حركات المجانين فيها كما اعتبرها محمود تيمور في كتابه «حياتنا التمثيلية» ممثلة جيدة تتوافر فيها أربع مميزات: حبها للفن وتفانيها في خدمته، ورشاقتها على المسرح، وفهمها للأدوار التي تمثلها، وصوتها العذب الذي تتخلله الرعشة الناعمة. فأوكل إليها دور البطولة في مسرح

المسرح الذي يتميز بخاصية تجعل منه فنا شديدا للاختلاف عن المظاهر المادية الأخرى للثقافة. فهو، أولا، ينعت بالخطورة لكون العرض المسرحي ينتج من الطبيعة الخاصة للعلاقة التي تتولد أو يولدها العرض عبر الجسد بين الممثل والمشاهد. هذا الجسد يرتبط في الأذهان بالإغراء ومذهب المتعة (hedoniste)، وعندما يبرز الجسد تختزل المرأة إلى حدوده، ويختزل هذا الجسد إلى البعد الجنسي. إن ارتباط جسد المرأة بهذا البعد حولها إلى مجرد عنصر رمزي على خشبة المسرح، وهي وإن كانت ممثلة عظيمة لكنها غالبا لا تنجو من هذا المفهوم لأن التمثيل ينطوي على حالة بارزة ظاهرة للعامة، وهي تنحو نحو اختصار وجود المرأة إلى موضوع إغراء وإثارة فحسب.

فمنذ بداية ظهورها على خشبة عرفت الممثلة المسرحية أنه بين الدعوة لتحرير المرأة وبين الإصرار على إبقائها داخل المنزل، هناك نضال من نوع آخر ينبغي أن تخوضه هذه المرأة الممثلة للوصول إلى المسرح، لأن صناعة المسرح، أو تقديم عرض مسرحي، يفترض الظهور وليس الاختباء كالاختباء وراء قصة أو قصيدة شعر تكتبها شاعرة من وراء الحجاب، أو داخل المكتب أو المنزل، ولا وراء لوحة تشكيلية ترسمها فنانة تشكيلية في محترفها. بل هو أداء يفترض ظهورا على خشبة، من خلال الجسد والصوت والتعبير الحي، وهو حضور سافر لا حجاب يغطيه عن المشاهد. لذلك تنفرد الممثلة



الفودفيل، ولقبت بالفودفيلية الحسنة.

## في مسألة الثاني: الهوية الاجتماعية

إن هوية الفنانة الناتجة من الصورة الانتقاصية المنغرس في الذهنية العربية هي هوية مورثة حازت عليها الفنانة مرتين مرة لأنها امرأة لأنها فنانة. لذلك تسعى هذه المرأة الفنانة إلى خلقها في سياق متغير ومتطور من خلال وعي الذات أدواتها الفكرية ومنهجياتها وسياقها ومسليكتها الذي يستتبع وعيها لماهيتها، والذي يقتضى مستوى آخر من التحدي في البحث عن صورة الذات داخل المجتمع، حيث تحاول هذه الفنانة أن تحتل مكانة لها بفقد توكلد هويتها وخصوصيتها الفنية.

هنا تنشأ الصعوبات وتتوالد المشكلات، لأن معالم الهوية الاجتماعية عديدة يمكن تلمسها في الآثار الفنية التي تقدمها، والتي يمكن أن تحدث تغييرات في بعض العادات والمفاهيم في مجتمعها وبذلك ينتفي الخوف والحذر من إظهار الجسد وحضوره على خشبة. ويصير لهذا الحضور على خشبة المسرحية وجه آخر يساعد المرأة على خوض أشد المشاريع جذرية في حياتها بحيث تصير الفنانة هي التي تؤسس للاختلاف والتمايز، لتوكيد ذاتها فنيا (تروؤس الفرق) واجتماعيا من خلال الفن، وهكذا تتجاوز ما قد يختصر

كيانها إلى جسد، أو يقدمها كشىء. وفي هذه الحال يتوقف الأمر على الظروف التي تحدد دور المرأة في المسرح، وتحدد أيضا الطريقة التي تنتج بواسطتها الاعمال المسرحية والكيفية التي يستقبلها بها الجمهور.

وبعد ذلك نجد أن تأكيد صورة الذات لا يتم فقط من خلال طرح المشكلات والمسائل الاجتماعية، بل ينجلي في كيفية التعبير عنها، أي كيفية امتلاك الأدوات الخاصة بالتعبير لرسم تلك الصورة. وبمعنى آخر كيفية البحث عن خصوصية التعبير الفني المسرحي وانفلاته من رحم السائد من التعبير والتقاليد والعادات، الذي كان سببا للهجوم الأخلاقي على فن التمثيل وعلى الممثلات اللاتي أخذن على عاتقهن مهمة التجديد في المجالات المتعددة التي اقتحمنها، أعني الاقتحام الذي أهاج عليهم التيارات المحافظة، وفرض عليهن تحمل الكثير من شواذات هذه النزعة الملازمة لتيارات الجمود. ولكنه أي الاقتحام، عمل على الوصل بين أجيال الاستنارة المتعددة في مشروعهن الباهظ الثمن، مما جعل التقاليد المسرحية والجهود الفنية في هذا الصدد تستقر وتشد الفئة المثقفة من المجتمع وتستميل إليها العناصر التي ينظر لها المجتمع نظرة تقدير وإحلال. ويعني ذلك أن التوصل إلى ريجاد أدوات التعبير أسهم في تشكيل الوجه الآخر من اختلاط القيم الذي يؤدي إلى شيوع نزعة الهدم وتدمير كل المتعارف عليه من الأعراف البالية، وفي امتلاك

شد إليه روز اليوسف، وعزيز عيد، وحسين رياض، وأحمد علام وزكي طليمات ثم فاطمة رشدي، وزينب صدقي وأمينة رزق، وقد فرض هذا التيار الجاد على يوسف وهبي وفرقة أن يهتموا بنوع من المأساة لا يبلغ دررجة من النضج الفني، حيث تكون الشخوص فيها نماذج تتناقض في سيرها وسلوكها، ولكنها نزعت إلى الأدب القومي، ومن آثار هذه النزعة أن المسارح قد اهتمت بالتاريخ.

وقدمت منيرة المهدي كليوباترا ومارك أنطوني حين شعرت أن هذا الموضوع التاريخي القومي يلقي اهتماما لدى المشاهدين، وذلك حين لمست عمليا مدى النجاح الذي أحرزته فرقة أولاد عكاشة 1927. وقد لحن لها فصلين سيد درويش.

ب- إن العروض التي كانت تقدم في المنازل والمقاهي، وفيما بعد على خشبة المسرح، بدأت تتخلّى عن التراث الفني الطربي كالغناء والرقص الذي جاء به الرواد الأوائل ليخاطب ذائقة الجمهور الفنية، ومفاهيمه الجمالية، وظلت هذه الظاهرة في المسرح العربي حتى مرحلة متأخرة، ولكنها عودت هؤلاء المتفرجين على أن هناك فنا راقيا يقدم إليهم، لا سيما بعدما بدأ تدريب الممثلين على الأداء التمثيلي، وبعدها بدأت تطرح الموضوعات القومية والوطنية.

ساعد ظهور المسرح الجاد على دخول الممثلات في قلب الفعل الاجتماعي. واختارت هؤلاء الممثلات المسرح الجاد وتخلت عن المسرح

أدوات مناسبة نابعة من ثنانيا الهموم اليومية والهواجس المقيمة التي يلتقي فيها العالم والخاص. وظلت هذه المساعي لتغيير صورة المثلة مثار تساؤل، وظل المنتمون إلى الطبقات المحافظة التقليدية ينظرون بريية إلى هذه الدوائر الفنية.

## بعض المشكلات التي ينضرد بها واقع المرأة الممثلة

يقول تورين: «إن الذات هي اسم الفاعل عندما يكون على مستوى الفاعلية التاريخية لإنتاج توجهات كبرى معيارية للحياة الاجتماعية. هذه الذات هي التي تشكل عصب الحركات الاجتماعية المختلفة التي عن طريق طرحها للتوجهات الاجتماعية الجديدة تقوم بإنتاج المجتمع.

إذا حاولنا البحث عن هذه الذات الخاصة بالممثلة المسرحية التي يصفها تورين، نجد أن المثلة تسعى بجدية لتحقيق هذه الذات، ولكنها تمر بعدة مشكلات، نستطيع إيجازها في عدم تمكنها بشكل تام من امتلاك أدوات التعبير الخاصة بها، ولكنها بدأت تمتلكها عندما أسهمت الممثلات، وخاصة الممثلات موضوع هذا البحث، في إنتاج صورة مغايرة عن صورة الفنانة الممثلة، فشاركن واندمجن في المجتمع. ولكن قبل التطرق إلى هذه المشاركة لابد من الإشارة إلى العوامل التي أسهمت في هذه فيها ومنها.

أ- لقد أرسى يوسف وهبي قواعد المسرح الجاد، مسرح رمسيس الذي

إصدارها فحولتها إلى مجلة وأصدرتها أسبوعيا، سياسية وفنية. كانت مع حزب الوفد ضد القصر، كتبت وخاضت معارك شهيرة ضد الاحتلال والملكية والأحزاب السياسية وجعلت من صحفها مدرسة تخرج منها عدد كبير من الصحفيين والأدباء بهذا الانتقال من المسرح إلى الصحافة، وليس ككاتبة صحافية، بل كمؤسسة لجريدة ماتزال تصدر حتى اليوم، أكدت فاطمة اليوسف على قدرة المرأة الفنانة الفكرية والجسدية والفنية، ولاسيما وأن فاطمة اليوسف كانت من النساء اللاتي ثرن على الاضطهاد والظلم، وطالبن بتحقيق العدالة، وهي بدعوتها التغييرية تلك أكدت أن صورة الفنانة المسرحية مغايرة عن الصورة السائدة في تلك المرحلة، أي صورة المومس والعاهرة التي تصعد إلى الخشبة لعرض جسدها وطلتها. استطاعت الممثلة فاطمة رشدي أيضا قلب الفعل عندما أفصحت وقالت:

سلم أتمكن من الاستثمار في هذا الطريق لسوء سلوك السكارى نحوى وإصرارهم على مشاكستي، فتركت العمل وساءت حالتنا المادية في تلك الفترة. ورفضت عروضاً كثيرة وإغراءات قوية من صاحب كازينو البوسفور الذي كان يقنعني بقوله: «اسمعي بس... الحكاية بسيطة، ممثلة التمثيل الأدبي عندنا، يقصد التمثيل الجاد على المسرح، لا يمكن أن تحصل إلا على ما يسد رمقها ويكفي حاجتها الضرورية فقط. حتى

التجاري الطربي الذي كان سائدا في تلك المرحلة. وهذا ما قامت به مريم سماط التي لقبت بممثلة الملكات. امتازت بثقافتها العالية، وقدرتها التمثيلية الكبيرة، وهي التي كتبت في مذكراتها ما يدل الممثلة عموما على احترام الذات والابتعاد عن تبرج الغواني وسفورهن، كما ذكرنا في أول البحث.

وثليها الممثلة روز اليوسف. لعبت دور العجوز، وعواطف النبي، وعام 1915 التحقت بفرقة جورج أبيض ثم انضمت إلى فرقة عزيز عيد فودفيل «خلي بالك من أميلي» يا ستي ما تمشيش كده عريانه «ليلة الزفاف» مثلت مع يوسف وهبي «العشرة الطيبة» تزوجت محمد عبد القدوس عام 1926 قامت برحلة إلى باريس وهناك التقت بالفنان زكي طليمات، وبعد عودتها إلى فرقة نجيب الريحاني. اعتزلت المسرح نهائيا 1925 ثم عادت ومثلت عام 1943. كثرت الآراء التي تمتدح قدرات روز أو فاطمة اليوسف التمثيلية، والتي تلفت إلى جديتها في العمل المسرحي، مما يعني أن هذه الفنانة المسرحية تخطت مرحلة القبول أو الرفض للظهور على الخشبة، بحيث بدأ النقد يقيم قدراتها أسوة بالرجل الفنان.

ثم اعتزلت المسرح هربا من نفوذ أصحاب رؤوس الأموال واستبداد مديري الفرق، وأعلنت حالة تمرد على أصحاب النفوذ في المسرح عام 1925 أصدرت الجريدة التي بدأت فنية فتحوّلت إلى السياسة نتيجة الملاحظات والرقابة لم تعد تتمكن من

التعديل الاجتماعي، فرفعت صوتها على خشبة المسرح ودعت لتحرير المرأة من الحجاب مشيرة إلى أن: «عفة المرأة لا ترتبط بملاءتها، بل بروحها». واهتمت أيضا بالطلاب فلقت بـ «صديقة الطلبة» لأنها فتحت لهم أبواب مسرحها ثلاث مرات في الاسبوع مجانا لحضور إحدى مسرحيات فرققتها «مصرع كليوباترا». وكانت هذه الرواية ضمن المواد المقررة في المناهج المدرسية.

ب. لم يقتصر نشاطها على الخشبة المصرية بل خرجت بفرقتها إلى المغرب، وتحملت أعباء فرققتها المعنوية والمادية. وخرجت أيضا إلى بيروت وتذكر ذلك في مذكراتها: «عندما زرت بيروت لتقديم رواية تمثيلية، امتلأت الميناء بالالانشات تطلق صفاراتها ترحيبا بمقدم الباخرة.. وبعد العرض أقام فريق من طلبة بيروت حفلة تكريمية لي في أوتيل رويال، حضرها عدد كبير من أهل الأدب وعشاق التمثيل، وقد ألقى الأباء قصائد رائعة في الفن وأبنائه، وكان بين المتكلمين إبراهيم طوقان و خليل تقي الدين وتقي الدين الصلح. يدل هذا التقدير الذي لاقته فاطمة رشدي من قبل الأدباء وساستهم، على أن الممثلة صار لها دور فعال في المسرح. تمكنت من خلاله من تغيير صورة الممثلة، ومن العمل من أجل استمرارية فرققتها فتحملت فاطمة رشدي هموم الفرقة الاقتصادية ومتاعبها، وإذ لم تكن ظروف الواقع المصري الذي تشكلت في ظله فرقة فاطمة رشدي المسرحية إلا ظروف

التقدير الأدبي فهي محرومة منه لأن هذا النوع من التمثيل مازال لا يفهم هنا ويقدر حق قدره. هنا الناس عايزين رقص وغناء وتفاريح. ثم إن فن الغناء لا يحتاج إلى كل هذا المجهود الذي تبذله على المسرح».

ولكن فاطمة رشدي أصرت على الاستمرار في طريق المسرح الجاد. وكانت مجالسها ومسرحها ملتقى الشعراء والكتاب والمعجبين والمفتونين بها وبشخصيتها وبروحها. وكان على رأس هذه الطائفة الشاعر المصري الكبير أحمد شوقي الذي نشط في التأليف المسرحي لفرقة فاطمة رشدي. فقدمت فاطمة رشدي من أعماله مسرحية «مصرع كيلوباترا» و«مجنون ليلى» وغيرها فضلا عن أنها قامت بتحديات للذات وللمجتمع تمثلت بالخطوات التالية:

أ. طموحها في تعديل المحيط الاجتماعي، وخاصة أن صورة هذه الذات الفنانة لا يمكنها أن تكون في المسرح على خلاف ما هي عليه في الحياة، خصوصا على صعيد تأكيد ذات المرأة في ميادين الحياة الفنية المنتجة، والتي جاءت نتيجة محاولة فردية لرفض النظام المجتمعي القديم، ولحاربة التقاليد، ولتغيير صورة الممثلة بالإشارة إلى دورها الاجتماعي الذي أنجلى مثلا بإيمان فاطمة رشدي بدور المسرح وبرسالته الاجتماعية والوطنية، وإيمانها بضرورة الدفاع عن حقوق المرأة والمطالبة بحريتها، ولا سيما حقوق الممثلات. قامت بمحاولات

الطبيعية، وعرفن كيف يقفن على خشبة المسرح أمام مئات من الناس، ويرضين الجمهور ويؤثرن عليه، ويستثنى إعجابه وهتافه وتصفيقه. لذلك أسألك ماذا كانت تصنع روز اليوسف في غادة الكاميليا؟ وماذا كانت تصنع فاطمة رشدي في توسكا والجبار؟

شملت عزيزة أمير حال المرأة وأوجزت ما ذكرناه عن تحديات الفنانة لتأكيد الذات ولتحقيق الهوية الاجتماعية، بتخليها عن المكان. المنزل ومغادرته إلى الخشبة، وبرفضها الخضوع للتقاليد التي تقيد حركتها. واللافت في تلك المرحلة أن هؤلاء الفنانات اخترن من أجل ذلك نوعا مسرحيا جادا، وأثرن القضايا الوطنية على خشبة مسرح كان يقصدها جمهور النخبة من المثقفين مثل محمد التابعي وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل. وكانوا يقومون بنقد هذه الروايات على صفحات الجرائد مثل البلاغ والسياسة. هذا مع العلم أن التحدي من أجل تحقيق الذات قد بلغ درجة كبيرة من المبالغة لدى فاطمة رشدي التي تقالت: «ألذ لذائذ الحياة السيطرة وأبهى مظاهر الحياة التفوق، وكنت منذ طفولتي أعمل لكي تصبح كلمتي هي العليا، وأكافح وأجهد نفسي لكي يكسبني عنائي ميزة التفوق. وبهذه الروح تصبح كلمتي هي العليا، وأكافح وأجهد نفسي لكي يكسبني عنائي ميزة التفوق. وبهذه الروح وصلت إلى السيادة على المسرح والسينما.

تفجر حادة، هي ظروف الأزمة الاقتصادية الرأسمالية في أخريات العشرينات منهذا القرن وأوائل ثلاثيناته. مما حال دون استمرار دعم الفرقة، فغاب الاقبال الجماهيري عليها، وتوقف نشاط فاطمة رشدي.

## الخاتمة

خير ما نختم به بحثنا هو ما توصلنا إليه من استنتاجات منها: أن المثلة تمكنت، في تلك المرحلة من تحدي الذات والسعى لتغيير صورة المرأة الأرتيست الذي يستدعي حتما تغيير هويتها الاجتماعية، والتي تصنعها بنفسها. فهؤلاء الممثلات، وإن كانت تجربتهن ذات خصوصية ترتبط بحالات فردية، ولكنهن معا أسهمن في التمهيد للفنانات الأخريات أو اللاتي جئن بعدهن للوصول إلى المسرح. مع العلم أن هؤلاء الفنانات جئن المسرح كما تقول عزيزة أمير ردا على مقالة زكي عكاشة اتهم فيها التمثيل في مصر بأنه ليس إلا سخافات باطلة وتهريجا فاضحا وهذيان أطفال، فتقول: «أظنك لا تجهل أن ممثلاتنا لم يتخرجن من معاهد تعلم الإلقاء والتمثيل.

ولم يدخلن مدارس يحطن فيها بأسرار الفنون وخفاياها. وأن نساءنا اعتدن البقاء في البيت بين أربعة جدران وغريزتهن تجعلهن يضطربن ويرتبكن إذا كلمنا رجلا غريبا. ولكنهن على الرغم من كل ذلك عرفن كيف يتغلبن على هذه الموانع



الجسد، ومع العلم أن هذه الممثلة صارت تتخرج من المعاهد العليا للفنون المسرحية والسينمائية. فهي لا تستطيع التغيير كثيرا من هذه الصورة، لأنها مازالت تخضع لقيم أخلاقية تحد من حركتها حتى اليوم. لذلك لن يتم لها هذا الأمر إلا عندما تتحرر الذهنية من كل ما ترسخ في زوايا الذاكرة من موروث معيق، ومن قيم أخلاقية تقليدية مازالت تشدد، وإن بنسبة أقل، فيما يتعلق بحركة الجسد.

لذلك نجد أنه لا بد من التذكير بما قالته مريم سماط وأوردناه في أول البحث عن المبالغة بتبرج الممثلات وفي سفورهن، ولا بد من التمثيل أيضا بما قالته سيمون دي بوفوار بعد خمسة عشر عاما مضت على قول مريم سماط: «خاف من ميل قوي لدى الممثلة إلى التبرج وعبادة جسدها، ونعتبر أن قليلات منهن عرفن نظير سارة برنار، كيف يوفقن بين الحرية الشخصية والمهنة، فجعلن الثانية فنا خالصا، لا آلة ابتزاز للمال ولا استمالة للرجل.

وبروح التحدي الكبير توصلت روز اليوسف إلى تأسيس دار نشر وكتابة المقالات السياسية، وإصدار مجلة مازالت تصدر حتي اليوم، بعدما عرفت بالممثلة القديرة ولقبت بالاستاذة روز اليوسف.

كما سعت هؤلاء الممثلات لإعادة تشكيل صورة الارتيسيت التي شوهتها التقاليد الاجتماعية. فغيرن إلى حد ما من هذا المفهوم، وصار ينظر إلى الممثلة نظرة نقدية فنية تنصرف قليلا عن وصف الشكل إلى تقييم إمكانية الحضور على خشبة والقدرة على أداء الدور. واستخدمن المسرح للتعبير عن قضايا عامة ولا سيما قضية المرأة والاشارة إلى الحجاب. فقد رفضت رشدي ربط علاقة عفة المرأة وشرفها بالحجاب فقال: «عفة المرأة وشرفها لا يرتبطان بالملاءة، بل بروحها».

كما أسهمن بالعمل على عدم ربط ظهور جسد المرأة علي الخشبة بالبعد الجنسي، هذا مع العلم أن الممثلة مازالت تعاني حتى يومنا هذا من مشكلة الظهور على الخشبة وعرض

# توظيف التاريخ

## في المسرح الشعري

بقلم: جـوهر الجـويهل

طالما وجد الإنسان وجدت الأحداث ووجد التاريخ الذي يسجل هذه الأحداث ووجد أيضا من يرويها سواء شعرا أو قصة أو حتى مسرحاً فالتاريخ عند الكاتب المسرحي لا يتعرض للتاريخ كما يعرضه الدارسون للتاريخ تماما بل لي طرح من خلاله رؤية فكرية بهدف ايصالنا للناس، ولقد تعددت أسباب استلهاهم التاريخ فمنها ايجاد مساحة من الحرية للكاتب من أجل طرح قضاياها في ظروف الكبت والقهر السياسي والاجتماعي، فليس أسهل من البحث

■ صلاح عبد  
الصبور نجح في  
توظيف المادة  
التاريخية مسرحاً  
شعرياً

فلماذا لا يكون لدينا مسرح شعري مستلهم للتاريخ مائة له ؟

وفي هذا المجال ليس من الصعب أن نذكر أن أول من حاول الإجابة عمليا على هذا الطرح هو الشاعر أحمد شوقي برأئته (مصرع كليوبترا) 1927 وتبعها بأعمال أخذت هذا المنحنى في استلهاها التاريخ مسرحيا فقدم تباعا .

قمبيز «وعلى بك الكبير» و«مجنون ليلي» و«عنتره» فقد كان هدفه اعلاء الشعور الوطني، وقد تأثر بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية، والتي مثلها كورني وراسين جعل الصراع يقوم بين الحب والواجب كموضوع لمسرحياته وقد استخدم شوقي الاشكال التقليدية للشعر القائمة على القافية والوزن، وقد تبعه آخرون كعلي أحمد باكثير والذي قدم «اختاتون ونفرتيتي»، والتي كتبها وفق تفعيلة قريبة من توقعات النثر، وهي تفعلة البحر المتدارك من بين البحور التي تتشابه في تفعيلاتها، وكذلك قدم عزيز ابازة العديد من المسرحيات المستلهمة من التاريخ المعتمدة على الشعر في عرضها مثل «قيس وليلى» و«شجرة الدر» و«غروب الأندلس» و«شهریار» وغيرها، وأن لم يستطيع الخروج عن أسلوب شوقي في لغة الشعر. وقد قدم عبد الرحمن الشرقاوي العديد من المسرحيات التاريخية بدء من «الفتى مهران» 1966 مستلهما التاريخ من خلال معركة ديو البحرية، والتي وقعت بين المصريين

عن مادة تاريخية تغلف بفكره، وقد تكون هناك أهداف أخرى لاستحضار التاريخ مثل تقوية الشعور الوطني ورفع الروح المعنوية وخاصة في أوقات المحن لتذكير الناس بأمجاد الأسلاف كوقود روحي يعينهم في المواجهات الحاسمة مع الأعداء، وهناك من يبحث في التاريخ حتى يقدم من خلاله قضايا إنسانية عامة كمفاهيم البطولة والشجاعة والتضحية أو ليقدم عصرا كاملا بتقاليده وعاداته وقيمته السائدة بهدف تعليمي موجه للأجيال الناشئة فالكاتب حرفي استلهم الثيمه من التاريخ دراميا لأنها «كتبت لنا، ولم تكتب للذين عاشوا في التاريخ» إلا أنه لا يجب عليه تشوية التاريخ وحقائقه الثابتة أي مثلا لا يجعل من شخصية أبو جهل كأحد من الصحابة، فهذا تجديف يخرج عن إطار التاريخ.

## توظيف التاريخ في المسرحية الشعرية

لو نظرنا لتاريخ المسرح على مر القرون منذ الاغريق وحتى عصور متأخرة لوجدنا استخدام الشعر كمادة لغوية في المسرح كان هو الاساس وبالذات المسرحية التاريخية فمند «أوديب» سوفوكليس مرورا بالرومان وشكسبير وروائعه وكورنيه وراسين كلهم استلهموا التاريخ كمادة لأعمالهم وكان هناك تساؤل لمفكرين المسرح العربي أن العرب أمه شاعره وذات تاريخ غنى بالقصص والبطولات والملاحم

## مأساة الحلاج 1964م

قبل الولوج في أحداث المسرحية يجب علينا أن نفرض الثيمة التاريخية التي استلهم عبد الصبور مادتها لإحداث فهو يتناول حادثة «الحسين بن منصور الحاج البيضاوي البغدادي» أحد أقطاب الصوفية الذي عاش في القرن الثالث والرابع الهجري ما بين سنة 244 هـ وعام 310 هـ وقال بال طول وخالف متصوفة زمانه في أنه خلع الخرقه وامتزج بالفقراء فهو تناول «أزمه المبدأ أو الاختيار الصعب بين فاعلية الكلمة وفاعلية القوة ففي المسرحية نرى الجوقة تعلق على الأحداث المناضية راسمة لنا شخصية الحلاج من خلال ثلاث مجموعات فالأولى تمثل الطبقة البرجوازية «فلاح وواعظ وتاجر» يقولون وصفة مصلوباً.

التاجر: أنظر.. ماذا وضعوا في سكننا

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم  
التاجر: عيناه تنسكبان في صدره  
الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفينة أو غلبته الأيام على أمره  
والثانية طبقة الفقراء والتي رضت بالرشوة ورددت بأنه كافر وزنديق ليحصل قتله والمجموعة الثالثة المتصوفة الذين رأوا أنهم قتلوه لأنهم سكتوا ولم ينصروه، ولكن يشعرون بالسعادة لأن قتله كان محقق لرغبته «كأن من يقتلني محقق مشيئتي ثم يدخل الشبلى يحادث الجسد المقطع المصلوب قائلاً «او لم ننهك عن العالمين» ويواصل:

والبرتغاليين سنة 1504م، وكذلك قدم مأساة الحسين رضى الله عنه من خلال مسرحيه «ثار الله» بجزئيه «الحسين ثائراً» و«الحسين شهيداً» سنة 1969 ثم قدم «النسر الاحمر» بجزئيه «النسر والغربان» و«النسر وقلب الأسد» مستلهما مرحلة النضال الذي خاضه صلاح الدين الايوبي ضد الغزو الصليبي، مستغلالات الاطار التاريخي في تصويره للصراع العربي الاسرائيلي، وقد استخدم «الرجز والمتقارب والكامل والرمل مبتعدا عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج في الايقاع الطبيعي للغة المحادثات في الحياة اليومية» كما قدم فاروق جويده مسرحيتين هما «الوزير العاشق» 1981 و«دماء على ستار الكعبة» 1987 فقد «سعي فاروق جويده في مسرحيته إلى اقامة موازنة بين الواقع التاريخي والواقع المعاصر، كما سعى إلى المزج بين البطولة في المفهوم التراجيدي... وبين البطولة بالمفهوم الملحمي والذي يقدم البطل المنتصر على كل العوائق التي تقف في طريقه».

أن عرض توظيف التاريخ في المسرح الشعري يأخذ الكثير من البحث لعرض العديد ممن خاضوا تجاربه إلا أننا بعد ما قدم، لا بد أن تأخذ مثلاً تطبيقياً على أحد النصوص المعالجة للتاريخ شعراً وقد استقر الرأي على صلاح عبد الصبور من خلال رائعة «مأساة الحلاج».

« لو كان لي بعض يقينك »

لكنك مصلوبا إلى يمينك

لكنني استبقيت حينما امتحنت

عمري

وقلت لفظاً غامضاً معناه

حين رموك في أيدي القضاة

أنا الذي قتلتك

أذن فهو مسيح عصره فالقصة

عند الكاتب تتكرر في كل زمان

ومكان في عهد المسيح، وفي زمن

الحلاج وليس ما يمنع من تكرارها

في عصره فالكاتب هدف كما يبدو

وأراد أن يوصل هذا المعنى لنا منذ

البداية، ونقترب أكثر من شخصية

الحلاج بوجهها الاجتماعي: الحلاج:

أنا رجل من غمار الموالى فقير

الأرومة والمنبت فلا حسبي ينتمي

للمساء، ولا رفعتني لها ثرواتي

ولدت كآلاف من يولدون بالآف أيام

هذا الوجود لأن فقيرا - بذات مساء -

سعى نحو حضن فقيرة وأطفاء فيها

مرارة أيامه القاسية فهو أذن لا

يختلف عن الكثيرين، وأن كان تميز

عنهم بفكرة، وفي رؤياه للحياة

فجعله الكاتب محيي لأرواح الناس.

الحلاج: لا لم أعط شاو وإن

العذراء لم أعط تصرفه في الاجساد

أو قدرته في بعض الاشلاء فكنعت

باحياء الارواح الموتى ويزداد

اقترابنا من شخصية الحلاج في

نظريته للدين والإله وتفسيره المتفرد

للامر:

سألت الشيوخ، فقيل

تقرب إلى الله، صل ليرفع عنك

الظلال ... صل لتسعد وكنت نسيت

الصلاة فصليت لله رب المنون ورب

الحياه ورب القدر.

إلا أنه يستدرك:

فأدركت أنني أعبد خوفي لا الله

كنت به مشركاً لا موحداً

وكان الهى خوفي

لكن بسبب ضعف ما في نفسي

الحلاج وهو عدم احترازه في إظهار

فكرة وهذا ما كان سببا في مصرعه،

ولقد أعطى عبد الصبور أهمية لهذه

الهفوة في المشهد الذي دار بيني

الحلاج والشرطي عند القبض عليه.

الحلاج: «... ويلك... وهذا القول

لي فاسمع وإن كنت سألقى الهول لو

كشفت وجه السر أجل لأجل ويلتي

جرجرت من زهوى إلى حتمي...

أذن فأسمع، وقل في الأمر ما

ترضاه

لقد احببت من أنصف هكذا أعطانا

الشاعر شخصية تراجمية من طراز

راق، وقد اضيفت إليه أبعاد ساسية

متمثلة في ضيقة بالشر، وبفقر

الفقراء، وجوع الجوعي وسؤال

الناس له: أين الله أمام السجن

والتعذيب وضياح الحرية؟

وقد وصل الجانب الاجتماعي

قمته عندما خلع الحلاج خرخته ونزل

إلى الناس وفي الجزء الثاني

للمسرحية نرى الحلاج في السجن

نرى ضعف السجن أمامه ونرى

زميلى السجن، ونسمع الحوار بين

أحدهما وبين الحاج فهذا السجن

ثائر، يريد سيفاً يقتضي به من

الأشرار وهو يدعو الحلاج لكي

يمسك بسيفاً هو الآخر لكن الحلاج

يرد عليه رافضاً.

الحلاج: ولم لم يظلم أحد



المظلومين جارا او زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا؟ ألو لم يظلم أحد منهم ربه؟

من لي بالسيف المبصر؟

من لي بالسيف المبصر؟

ويقاد الحلاج إلى ساحة القضاء...

وفي المحكمة نرى القاضي «أبو عمر» وهو بألفاظه الهازئة في وقت يتقرر فيه مصير الحلاج الإنسان، وما يقابله من نموذج آخر وهو «ابن سريج» الأسى لموقف الحلاج، والذي أن بدأ لنا ظاهريا شبيهه بابطال المأسي اليونانية القديمة من خوفنا على مصيره وقدره فهو على العكس منا تماما يعلم مصيره وفي المحكمة نرى أبو عمر القاضي الذي يتحدث متهزئا وضاحكا في وقت يتقرر فيه مصير إنسان إلا أن مخطنا على «أبو عمر» يقل عندما نعلم السبب.

أبو عمر: يا بن سليمان

لست أهل التحقيق

بل أهل الفتوى، أعلم هذا الجيل بأحكام الشرع فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور الأمة ويميزون الجاني وقيسون الجرم بإمعان وتثبتت فإذا الجرم لديهم وقفوا الجاني يدينا الصائب.

أذن قضى الأمر بالنسبة لهم فهمم أداة لا أكثر فله الحق من اطلاق جمل الجناس المتهمه على الحلاج كما يشاء، ويترك القاضي «ابن سريج» المحكمة فهو لا يريد الاشتراك باسم الشرع في جريمة يابأها الشرع، إلا أن الامور تتداعى أكثر، فصديق الحلاج الشلبي يشهد

شهادة مبهمه يؤولها القضاة على هواهم وينسبوننها للحلاج ويحسم الأمر عندما يدخل الشهود الزور المرتشون الذين ارسلهم السلطان ويهتفون بكفره ويطلقون حكمهم قائلين بصوت عال يقتل.. يقتل وتنتهي المسرحية بأحد القضاة يعلن الدولة لم تحكم، بل نحن قضاه الدول لم نحكم انتم حكمتم.. فحكمتم.

إن فلقد اكتملت فرحة الحلاج في المسرحية وقد طابقت ما حدث في التاريخ فعلا فيقول ابن فاتك في كتاب اخبار الحلاج «كنا بنهاوند مع الحلاج، وكان يوم النيروز فسمعنا صوت الهوق.

فقال الحلاج: أي شتى هذا فقلت يوم النيروز فتأوه وقال: مني ننورز فقلت متى تعنى: قال يوم اصلب فلما كان يوم اصلب فلما كان يوم صلبة بعد ثلاث عشرة سنة نظر إلى رأس الجذع وقال يا أحمد نورزنا فقلت أيها الشيخ هل اتحفت فقال: بلى اتحفت بالكشف واليقين وأنا مما اتحفت به خجل غير أي تعجلت الفرح.

لقد قرأ عبد الصبور تاريخ الحلاج من خلال أنه ثائر ديني وداعية اشتراكي قضيته الاساسية محاربة الظلم والفقر ناشدا العدل فهو يرى جسده كان قربانا من أجل قضيته فنجد السجان وهو رمز السلطة الظالمة يواصل تعذيبه وهو لا يتألم ولا يهتم فهو فقير معدم مثل الآخرين حتى وصل الأمر بالذي جلده جسديا أصبح هو من يجلد في

روحه وفكرة، وذلك بانهياره أمام  
ارادة سجيّة وصبره  
الحارس: هل يصرخ الحلاج لم لا  
تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد  
ميت  
الحارس: اصرخ اجعلني اسكت  
عن ضربك

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدي  
الحارس: اصرخ لن اسكت حتى  
تصرخ

الحلاج: عفوا يا ولدي، صوتي لا  
يسعفني  
الحارس: استحلفك بالله، أولادي  
بتراب أبي انظر لي نظره خوف تتبع  
سوطي وهو يحلق، ثم يرف  
ويتهاوى

.. إلى أن يقول: أصنع شيئاً  
يوقفني، أرجوك، اجعلني أتوقف  
فأنا قد أنهكت «وهو يلهث»  
انهكت، انهكت.. انهكت ربي ما  
هذا الأعياء؟

يا شيخ!!  
قل لي من أنت  
أنت شيطان؟

بل أنت ملاك... جبريل  
بل أنت ولي من أهل الله فالشاعر  
من خلال هذا المشهد الرائع يصور  
حدة الصراع بين طرفين، مبينا  
مقدرة بطلا على الصمود، وكأنه  
يقول إن الظلم والطغيان مهما تجبرا  
فلا بد أن ينهارا فالزبد هو الذي  
يذهب ويبقى ما ينفع الناس، وهي  
هنا الفكرة المتنورة للحياة وإرادتها  
وإن كان الموت مصير صاحبها.

إن عبد الصبور حاول الاستفادة

من التاريخ في مسرحيته قدر  
الإمكان بتوظيفه الثيمة التاريخية، ثم  
بعد ذلك فجر هذا التاريخ داخل  
مسرحيته ليعبر عن رؤاه الخاصة،  
والتي ترى أن دور رجل الدين هو  
المشاركة الإيجابية في الحياة،  
ومحاولة التغير وتحقيق العدالة،  
وليست السلبية، والتواكل، وقد نجح  
في ذلك إلى حد بعيد.

وقد استخدم صلاح عبد الصبور  
تفعيلة «البحر المتدارك» في  
مسرحيته فاقترب من لغة الحديث  
اليومية، حيث «إنها التفعيلة التي  
أثرها المرح الشعبي في قوله.. وهي  
تعتمد على توالي الحركة والسكون،  
مع لون من التنويع يعرفه من  
يعرفون الاستماع إلى الموسيقى  
وتبين الهيكل العظمي للحن أو جملته  
الموسيقية، والخروج المشروع عنها.  
أما اللغة فلقد كانت الكلمة السهلة

البسيطة الشائعة وأن أكثر من  
المصطلحات الصوفية المحددة  
الانتشار كالخرقة، الفيض البوح،  
الغربة، السر، الغناء، الجفو،  
النجوى، الكشف وغيرها.. بل  
وتعدى الأمر حدود الكلمة والمصطلح  
إلى الأسلوب الصوفي في استخدام  
الفاظ متناقضة منسجمة في باطنها  
مثل «الحرية» وهي قمة «العبودية»،  
وأن هذا التناقض سرعان ما يزول  
عندما نعرف أن الحرية في هذه  
الجملة تعني التحرر من الدنيا  
والعبودية في قمة الخضوع لله.

وكذلك طعم الحلاج لغته بجمل  
من الآيات الكريمة مثل قول الشبلي  
«أو لم تنهك عن العالمين» وكذلك

- أعطى الكلمة ثقلاً ووزناً وقيمة بحيث جعل من يقرأ مسرحيته يلاقي متعة الكلمة وألفاظها وتفسير ما بين السطور إلى جانب متعة الفعل الدرامي.

- نجح في صنع البطل التراجيدي المثالي شكلاً ولكنه كسرت القاعدة الذي صورته النهاية المأساوية لهذا البطل بحيث جعله يسعى لمصيره بإرادته وليس بسبب القدر أو الجهل فهو بطل من نوع جديد.

- استخدم لغة شعرية معتمدة على البحر المتدارك بحيث بدت وكأنها مشابهة الحديث اليومي للعامة.

- على من محاولة عبد الصبور إيجاد هوية خاصة للمسرح العربي إلا أنه لم يستطع الخروج عن القوالب الغربية للشكل المسرحي.

بتصرف منه بالتعديل البسيط للآية مثل قوله عن الفقر «إن جعت فكل لحم أخيك» وتقابلها الآية «أحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه». وغيرها.

وعلى العموم فعبد الصبور أضاف لغة وموسيقى شعرية تناسب مع الدراما التي قدمها في مسرحيته بشكل كبير.

### أخيراً:

- لقد نجح صلاح عبد الصبور أن يوظف المادة التاريخية مسرحاً شعرياً أبرز من خلاله مضامينه الفكرية.

- كانت رؤيته في طرحه الدرامي ينطلق لمفاهيم عامة قربية من ضمير الناس كالحرية والمساواة والعدالة ومحاربة الفساد.

# الثقافة العربية..

بين

## التنوير.. وخباع الهوية

لا يختلف اثنان على أن الثقافة اليوم هي أساس كل تقدم أو بناء حضاري في أي مجتمع إنساني أينما وجد، وأن الوعي الإنساني بمجريات الأمور يزداد الإنسان معرفة بواجباته، ويزيده انتماء والتصاقاً بوطنه وأمته، وبلا شك فإن هذا التخلف الذي نعيشه سببه ضعف التحصيل العلمي والثقافي، وبذلك ضعف الدور الذي يؤديه المثقف نحو مجتمعنا ووطننا العربي على شموليته تجاه هذا التخلف المزري على كل الأصعدة اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً بل وحتى آخر معقل لدينا وهو هويتنا العربية المتمثلة باللغة. باعتبارها الرمز الأول للانتماء. حتى هذا الرمز أصبحنا نراه في كل يوم

• بقلم: خالد الشايجي

□ بعض دعاة  
التجديد يريدون  
إلغاء كل  
خصائصنا المعرفية  
والاجتماعية

□ أصوات خالت في  
المودة إلى  
القديم.. أيضاً.

الحضارية العظيمة ولنعلم أن لدينا قواعد علمية قيمة متعددة جدية بأن نتخذها قدوة صالحة وأن نعود منها بثقة إلى الحضارة المعاصرة فنأخذ منها ما يصلح لنا وندع ما لا يتمشى مع شرائعنا وأخلاقنا العربية وعادات مجتمعاتنا الإسلامية، وأعتقد أن هناك محاور متعددة أدعو للاهتمام بها على أنها أولويات لا بد منها لتقوية القاعدة الثقافية، أهمها:

1- إعادة البحث في التاريخ العربي والنشأة العربية الأولى في التاريخ القديم والتركيز عليه من قبل أساتذة عرب متخصصين في هذا المجال.

2- البحث في تاريخ اللغة العربية ونشأتها وتطورها.

3- تشجيع الترجمة والتأليف العلمي.

4- الاهتمام بنشر وتعليم ما قدمته الحضارة العربية من قواعد علمية شاملة لكل العلوم نظرية كانت أم تطبيقية قامت عليها أسس الحضارة العالمية الحديثة ونعتمدها في المناهج التعليمية.

5- البحث في قضية السامية وإيضاح موقفنا منها كعرب ومسلمين.

6- تفعيل دور الهيئات التعليمية والثقافية والتربوية والإعلامية وتوجيهها نحو هذه الأهداف.

## التاريخ العربي والنشأة العربية الأولى

إذا أخذنا المباحث التاريخية في الوقت الراهن وفتشنا عن الجهد

يشوّه ليس فقط في الإعلانات المزروعة على الطرق، بل وفي مراكز الإعلام كلها وبدون استثناء، وفي مراكز العلوم والمعرفة من المدارس الابتدائية وحتى الجامعات وذلك جهلاً بلغتنا العظيمة وقديسيّتها، وأصبح إحلال اللغة الأجنبية بدلاً من اللغة العربية رمزاً من رموز الثقافة والتقدم الحضاري المزعوم لدينا، بينما نرى كل دول العالم لا تفرط بلغاتها بهذه السهولة. أنا هنا أتساءل فقط إلى متى نبقى جامدين أمام كل هذا؟ ألم يحن الوقت للتفكير والعمل على إنشاء ثقافة عربية واعية منتمية؟ إن الثقافة لا تبدأ من الحكومات، إنها حق إنساني طبيعي وليس مكتسباً، فكل فرد من حقه أن يبحث وأن يحقق في المعلومات أو يصحح في المفاهيم وإن من الواجب علينا أن نتمسك بتلك التي تنبع من تراثنا وأصولنا كأمة عربية أعطت الإنسانية على مدى التاريخ الطويل حضارات متعددة متعاقبة، آخرها حضارة الإسلام التي مازالت تستنهضنا لمواصلة العمل البنائي في الحضارة الإنسانية، وهذا لن يأتي إلا ببث الثقة فينا وبقدرتنا على العمل والابتكار.

إن التاريخ العلمي والثقافي يحفظ أسماء شخصيات نهضت بالأعباء العلمية والثقافية في كل المجالات ولم يسم لنا حكومات ولذا فإن الأفراد هم اللبنة التي يقوم عليها ذلك.

عندما نتحدث عن التراث لا نقصد بذلك العودة إلى الوراء والبكاء على الأطلال، بل نقصد بذلك التعرف على هويتنا الحقيقية وعلى سوابقنا



اليونان وحضارتهم إلى العالم الغربي، وبالمقابل نرى كيف هي ثقافة الكاوبوي والإصرار على أنها جزء لا يتجزأ من الحضارة الأمريكية ولم يقل أحد أن ذلك تخلف وعودة إلى الوراء، إلى أن وصلنا إلى ما نحن فيه من التعمية عن قدراتنا الحقيقية وفقدان الثقة بأننا أكفاء للبناء الحضاري من جديد.

يجب علينا إعادة دراسة تاريخنا القديم على أيدي باحثين عرب متخصصين ولا بأس أن يسترشدوا بعناوين ومواقع لهذه الدراسات من المصادر الأجنبية لوضع منهج لبعض جوانب هذه الدراسة والعودة بنا إلى الحقائق التاريخية الناطقة بأن هذه المنطقة هي منشأ البشرية الأولى وأن لغتها هي اللغة الأولى التي بدأت مع الحياة على هذه الأرض ثم تفرعت وتفرقت في الأرض مع الهجرات البشرية الأولى وتطورت مع تطور هذه المجتمعات حسب بيئاتها كل على انفراد.

## اللغة العربية ونشأتها وتطورها

إن موضوع اللغة العربية من أخطر المواضيع التي تمر بنا في هذا العصر، ولقد بدأ الاستعمار بها من أول ما وضع رجله على بلاد الشرق العربي وأول خطوة عملها هي إصدار الأوامر والقرارات بإلغاء تعليم المناهج العلمية في الجامعات والمعاهد باللغة العربية واستبدالها باللغة الأجنبية ولا تزال يعمل بها في الدول العربية حتى الآن، مع أننا نرى كل دول العالم بما فيها

والعلم العربي فيه، فسنجد هزياً إن لم يكن معدوماً، وبالمقابل نجد أن الباحثين من علماء الآثار يأتون إلى بلادنا لأنهم يعلمون يقيناً أنها منشأ الإنسانية والحضارات وهم بحاجة إلى معرفة البداية الإنسانية وطموحاتها والبناء الحضاري الإنساني وتحولات التاريخ في الأزمان الغابرة فيأخذون المعلومات بل والكثير من الآثار الثمينة إلى بلادهم ثم يبدأون بتدوين التاريخ. تاريخ أمتنا. كيفما يتخيلون ويصدرون لنا المعلومات التي جاءنا الكثير منها بصور مغلوبة، ومازلنا حتى اليوم نجد أن معظم مصادر التاريخ في كتب التعليم والثقافة في الوطن العربي هي مصادر أجنبية، فمن يتصور مثلاً أن لغة مصر القديمة، لغة الفراعنة هي لغة عربية؟ ترجمت في أوروبا وعادت إلينا بنطق وحروف أجنبية. ونحن مازلنا نتبع ما يكتب لنا في تاريخنا من الأمم الأخرى فعميت علينا حقائق كثيرة عن بدايات تكوين المجتمعات البشرية ونشأة الحضارات الإنسانية القديمة وبدايات اللغة وتفرعاتها، والأعمال والاكتشافات العلمية العربية التي قامت عليها الحضارة الحديثة، وبعض آثارها لا يزال يحمل الآثار والأسماء العربية بل وأدخل في روعنا. كلما أردنا تذكر ذلك. بأن هذا تخلف وعودة إلى الوراء بينما نقرأ ونسمع عن ثقافة اليونان وكيف أنها هي المعلم الأول للعرب ولم يقل أحد أن ذلك تخلف وعودة إلى الوراء مع أن العرب هم الذين نقلوا معظم علوم

إسرائيل يتم التعليم في كل مرافقها التعليمية وفروع المعرفة فيها بلغتها الوطنية، مع أن الدساتير العربية تنص على أن اللغة العربية هي اللغة الرسمية للبلاد.

إن اللغة العربية هي أول لغة تحدث بها لسان بشري وقد لا تكون مشابهة للغتنا الحالية ولكن ما من شك بأنها تطورت عنها لأن كل الدراسات التاريخية لما يسمى باللغات السامية أو السريانية تشير بوضوح إلى أن مصدر هذه اللغات هو اللغة العربية وأن كل هذه اللغات تفرعت منها بسبب الهجرات وتمازج المجتمعات والحروب والمعاملات التجارية إلى غير ذلك من الأسباب وإن أحجموا عن التصريح بذلك وإن من أوليات العمل الوطني هو الاهتمام بلغتنا والعودة معها إلى الحياة من جديد.

ليس هذا مجال البحث عن أصل اللغة وكيف بدأت ولكن لدينا شواهد كثيرة جدية بالعناية والبحث وعلى سبيل المثال: لماذا يهتم العلماء كل هذا الاهتمام المسهب في البحث عن السامية وأصلها ولغتها ونشأتها وموطنها بينما يقل الاهتمام كثيرا بالحامية والياينية أو الآرية؟

## قضية الترجمة والتأليف

لا يخفى بأن الترجمة هي أول عمل يجب القيام به وعلى نطاق واسع لمختلف فروع العلوم والمعرفة الضرورية للبناء الحضاري العلمي على أن نختارها نحن على هذا

الأساس كما فعل أجدادنا من قبل، على أننا نجد اليوم مشاكل كثيرة تعترض أعمال الترجمة في هذا العصر فقد أصابها الانحطاط للأسباب التالية:

- ضعف التعليم بصفة عامة وقلة المقبلين على التعليم العلمي البحث.  
- ضعف الإقبال على الكتاب بصورة عامة وعلى الكتاب العلمي بصورة خاصة.

- أدى المردود المادي القليل إلى وجود طبقة من المترجمين غير المتخصصين وضعيفي الفهم والتعبير في اللغتين العربية واللغة التي يترجمون عنها.

- العزوف عن العلوم الطبيعية وعدم الاهتمام بإنشاء مراكز متخصصة للبحث العلمي والتطوير والتي من شأنها إيجاد استمرارية لتحديث الأعمال الميدانية المتخصصة مما جعلنا مرتبطين ارتباطاً أعمى بالمراكز الأجنبية والاعتماد كلياً على ما يصدر منها كيفما كان.  
- ندرة التأليف العلمي البحث لعدم وجود تلك المراكز.

## الحضارة العربية

الحضارة باختصار شديد هي التقدم الفكري والعملية نظرياً وتطبيقياً. والأمم العريقة تستمد تقدمها من النظر في تاريخها وتراثها. وخاصة تاريخها وتراثها العلمي. واستيعابها واستخلاص زبدتها لإدخالهما في البنية الأساسية لحركة الفكر الجديد وعملية التطور المقبلة،

وربما لم يكن لهذه اللغة اسم ولكنها لغة سكان هذه البقعة من العالم والتي نسكنها الآن كامتداد لتلك الأمة وبالطبع تبدلت اللغة كثيراً بسبب الهجرات وتغير المجتمعات وتنوع خصائصها حرفية كانت أو تجارية أو بدوية أو ساحلية ثم عادت تلك التغيرات لتنصهر من جديد في لغة قريش بسبب هجرات الناس إلى البيت الحرام والحج إليه سنوياً واندماج القبائل المختلفة واحتكاكها ببعضها في أسواق العرب في طريقها إلى الحج ثم التجمع في مكة المكرمة مما جعل هذه اللغة تتوسع في احتواء جميع لهجات الوافدين في لغة واحدة هي لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم أخيراً.

فإذا...!! أرضنا مقدسة لأنها أرض الرسالات، ولغتنا مقدسة لأنها لغة الرسالات الأولى ولغة الرسالة العظيمة الباقية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ألا يكفي هذا التعظيم من الله جل وعلا لكي نفخر - بلا استعلاء - بما نحن فيه من تكريم من الله؟..

ألا يعطينا هذا حافظاً كبيراً للنهوض مرة أخرى وتوليذ مأمورنا؟ كيف نفرط في كل هذا؟

قد يظن البعض أن هذا مستحيل ذلك لأنه ينظر بمنظار هذا الواقع المعتم الكئيب ولكنني أقول: لا بل إن هذا من أسهل الأمور إذا كان هناك ثقة بالله وعزيمة قوية وربما يكون هناك تعب ونصب ولكن الهدف يستحق كل العناء.

يقول مؤلف كتاب تاريخ اللغات

ومن هنا تصنع تاريخها الجديد وتنسج تاريخها المتحرك. ولقد اهتمت الأمم ذات التراث العلمي وفلسفته فخصصت له أقساماً في جامعاتها ورصدت له الميزانيات الكبيرة لإنشاء المراكز والمعاهد الخاصة، يعمل بها علماء نذروا أنفسهم للبحث في التراث وتاريخه. ففي الولايات المتحدة مثلاً يوجد معهد السيمثسونيان، وفي إنجلترا معهد الويلكوم، وفي فرنسا المركز الوطني للبحوث وغيره من المعاهد المتخصصة في الدول المختلفة في هذا المجال.

وإذا نظرنا في المجال العلمي العربي فس نجد العجب. تعلمون أن العرب قد أخذوا من الحضارات الأخرى علوماً كثيرة صححوا فيها وأضافوا إليها ثم استمروا في الابتكار والتجديد بطريقة مرشدة مبنية على الثوابت التي جاء بها الإسلام. وكانوا لا يخسرون حق من نقلوا عنهم فيذكرونهم في مؤلفاتهم ويحمدون لهم فضلهم في السبق العلمي. وبالمقابل ما الذي حصل من منشئي الحضارة الجديدة غير النكران وسرقة كل الجهد العلمي العربي وادعائه لهم زوراً وبهتاناً ولو أردنا أن نعد ذلك لما وسعنا الوقت.

ثم إن أمتنا العربية حملت الرسالات السماوية كلها ونعلم بأن هذه الرسالات نزلت في جزيرة العرب، إما في الوسط أو في الجنوب أو في الشمال أو في الشرق أو الغرب وبالطبع كانت الرسالة تنزل باللغة العربية السائدة وقت نزول الرسالة

دون أن نقنّدي به بالعمل العلمي  
الجاد والنافع؟

في عصر التنوير المزعوم حول  
المغرضون الصراع إلى صراع لغة  
وأدب وشعر أو بالأحرى صراع بين  
القديم والحديث في الأدب العربي  
فقط، ولم يتطرق ذلك الصراع  
بصورة جادة إلى توحيد الأمة أو  
الدعوة إلى العمل الصناعي أو الدعوة  
إلى العلوم أو رفع القوة العسكرية  
والاهتمام بها علمياً ولا إلى الدعوة  
للدراسة الاقتصادية والتنظيم  
الإداري العلمي الجاد لتحسين سبل  
المعيشة ودفع هذه الإمكانيات لكل  
عجلات التقدم لتحقيق الأهداف التي  
تخطط الدولة للوصول إليها إن كان  
هناك تخطيط.

وذهب بعض أهل التجديد إلى أن  
يأمرنا بإلقاء كل أدواتنا الثقافية  
العربية وخصائصنا الاجتماعية  
ومبادئنا دينية كانت أو غير دينية  
والاستعاضة عنها بالثقافة والتقاليد  
الأوروبية إذا أردنا التقدم الحضاري.  
وبالمقابل كانت هناك أصوات  
مبالغة في الدعوة إلى القديم بكل ما  
فيه من قيم مقبولة أو غير مقبولة،  
وفي الحقيقة أن النهضة الحقيقية  
يجب أن تعتمد الجانبين، القديم  
بوصفه الهوية الحقيقية للمجتمع  
الذي ننتمي إليه، والجديد الذي تواءم  
مع خصائص المجتمع العربي المسلم  
الذي ننتمي إليه ويصلح للارتقاء بنا  
إلى المستوى الحضاري الذي نعيشه  
الآن بمعنى أن نأخذ نحن وننتقي  
نحن من العلوم البناءة التي تصنع منا  
دولة قوية لها أثر فاعل في صنع

السامية إسرائيل ولفنستون في  
مقدمة كتابه هذا:

«إذا كانت هناك أغراض دينية أو  
استعمارية تحمل الأمم الأوروبية  
الراقية على الجد في معرفة لغات  
وتاريخ الأمم السامية القديمة  
الوقوف على آثارها في تكوين  
المدنيات العامة فقد كان من الواجب أن  
تكون لأبناء الأمم الشرقية جولات في  
كشف ما ترك آباؤهم من عجائب  
الآثار وما كان لهم من الفضل في  
تكوين حضارة العالم القديمة التي لا  
تزال تؤثر في تقاليدنا وروحها على  
حضارة العالم الحديث».

وهذا ما قصده باعتراف العالم  
بأهميتنا في تدوين التاريخ الإنساني.  
ومثالنا من الأمم الحاضرة  
الصين...! فتاريخها في القرن  
العشرين تاريخ مرّ وبائس فقد  
مزقتها الحزبيات ودمرتها الحروب  
وعندما قادها (ماوتسي تونغ) في  
مطلع النصف الأخير من القرن  
العشرين أوصلها خلال 14 عاماً فقط  
إلى مصاف الدول العظمى في الإنتاج  
الاقتصادي والصناعات الثقيلة  
والصناعات الذرية والعسكرية، على  
الرغم من الفقر وقلة الإمكانيات ولكن  
الثقة بالنفس والإرادة القوية  
والعزيمة الماضية لدى هذا القائد  
جعلته يتحدى المستحيل وينجح.

ومع ذلك نحن اليوم لا نستطيع أن  
ننهض مع أننا إمكانياتنا التي نحن فيها  
أوفر حظاً من الصين. وكيف يمكن أن  
ننهض وليس لدينا الثقة بالنفس؟..  
وكيف ننهض ونحن نعتبر الغرب  
ومناهجه كلها هي القدوة الحسنة

الحضارة الجديدة بسمات جديدة كما صنع الأجداد الذين انتقوا بأنفسهم تلك العلوم النافعة ولا يقبلون ما يلقى إليهم كما يحدث الآن.

وكان العقاد من الدعاة المتفهمين لهذه المفاهيم، ومما قاله في كتابه القيم (الثقافة العربية أسبق من العبرية واليونانية) إن اليونانيين تعلموا من العرب القراءة والكتابة والكثير من الحرف العملية، وأن اللغة اليونانية مليئة بالكلمات العربية بشهادة المؤرخ اليوناني هيرودوت والمستشرق مارجليوث وهو بهذا يرد إلينا بعض الثقة والاعتزاز بالنفس بأننا أسبق ثقافة في التاريخ الإنساني، وإذا أردنا مقارنة العلم العربي المرشد بالرسالة السماوية والعلم الحديث نجد ما يؤكد أهليتنا وأفضليتنا إذا عملنا في العلوم مجدداً، ومثال على ذلك ما جاء به (شارلز دارون) في نظرية النشوء والارتقاء أو نظرية التطور العضوي ما أبهر العالم إلى ما يقرب من مئة وخمسين عاماً، والذي جعل لهذه النظرية تلك الأهمية نقطتان: الصدفة في الخلق. وظهور الإنسان بسبب التطور الذي حصل في فصيلة الرئيسيات، الأمر الذي أعطى الذين لا يؤمنون بالدين ما يعتقدون أنه مصداق لاعتقادهم.

ولكن هذه النظرية لم تلبث أن سقطت ولم تصمد أمام التطور العلمي المتسارع الذي أثبت مختبرياً ورياضياً استحالة الصدفة في الخلق واستحالة أن يكون الإنسان نتيجة تطور في الرئيسيات.

وقد ساعد التطور الاقتصادي الكبير في مطلع القرن العشرين وظهور ما يسمى باقتصاديات الإنتاج الكبير، وما رافقه من تطور في العلوم الإحصائية ونظرية الاحتمالات التي استخدمت لقياس صلاحية كميات الإنتاج عن طريق استخدام عينات عشوائية يتم بعد فحصها إعطاء نسبة صلاحية هذا الإنتاج من عدمها حيث لا يمكن أن يتم فحص مليون مصباح كهربائي مثلاً في اليوم للتأكد من أنها صالحة، ساعد هذا التقدم في علم الإحصاء على استخدام هذه النظرية وتطبيقها على مكونات الخلية الحية لمعرفة إمكان الصدفة في بث الروح في هذه الخلية.

إن الجزء الحي في الخلية هو جزيء البروتين وهذا الجزيء يتكون من 40000 ألف ذرة مأخوذة من خمسة عناصر هي:

الهيدروجين - الأكسجين - الكربون - النيتروجين - الكبريت، وفي الكون أكثر من 100 عنصر فكيف يمكن بالصدفة أن أختار هذه الخمسة عناصر وأخذ منها 40 ألف ذرة بنسب متفاوتة لكل عنصر من هذه الأربعين ألف حتى أكون هذا الجزيء؟ إن نظرية الاحتمالات قالت إن ذلك قد يحدث ولكن بعد مرور 1 وأمامه 240 صفراً من السنين، فإذا كان تقدير عمر الكون لا يتعدى رقم 15 وأمامه تسعة أصفار فقط فمن أين يأتي الزمن الباقي؟ ثم إن المادة التي تنتج من التجربة والخطأ تعطي سلسلة من المركبات السامة بحيث لا يمكن أن



مقررات تلتزم بها الهيئات الثقافية الأهلية والوطنية محاولة تطبيقها في مجالات العمل كل فيما يخصه وخاصة في المجالات الإعلامية والتعليمية والتربوية؟ نحن لا نتوقع النجاح 100٪ من أول أو من أول سنة، ولو أننا عملنا بهذا وقنعنا بالنجاح القليل يوما بعد يوم لكننا اليوم قد أنجزنا الكثير.

نحن من إنتاج تعليمي وتربوي من المرحلة السابقة تشرب فينا الانتماء وحب الأمة مما غدينا به من نصوص أدبية وتاريخية رائعة تحكي تاريخ هذه الأمة وتفتقدها مناهج التعليم هذه الأيام وأذكر أنه قد قرر علينا في المدارس الكثير من المواضيع والنصوص الأدبية التربوية الهامة التي تبني الشخصية بناء وطنيا على أسس من الثقافة الوطنية العربية المنتمية المستمدة من تراثنا العربي الخالد وتعتبر من النصوص الرائعة والواجب تعليمها في كل زمان ولو جاز لي القول لقلت بأن أصلح كتابين يمكن أن يقررا كدستور للثقافة العربية هما كتابا (الثقافة العربية أسبق من الثقافة العبرية واليونانية) و(أثر العرب على الحضارة الأوروبية) للأستاذ عباس العقاد (رحمه الله) لعموم فائدتهما في ترسيخ الانتماء الوطني لدى النشء على الرغم من صغر حجمها وقلة عدد صفحاتها.

### القضية السامية وموقفنا منها

يقول إسرائيل ولفنسون في كتابه

يعيش فيها أي كائن حي حتى لو نتج صدفة، بالإضافة إلى أن هذه التجارب بهذه المدة تحتاج إلى مادة أكبر من مادة الكون كله أضعافا مضاعفة.

فإذا جردنا نظرية (دارون) من هذين العاملين نجد أنه لم يأت بجديد عما قاله إخوان الصفا برسائلهم إلا بالقدر الذي ساعده عليه تقدم عصره في المجال الفيزيائي ووجود مناظير مكبرة مكنت من رؤية الخلية ودراسة مكوناتها. فإخوان الصفا لم يتطرقوا إلى عملية الصدفة في الخلق لإيمانهم بأن الله هو الخالق، ولم يقولوا بتطور الرئيسيات إلى الإنسان لأنهم يؤمنون بأن الله خلق الإنسان بيديه، بينما يبقى كل كلام غير هذا يدور في حلقة مفرغة ثم يعود لصاحبه بخفي حنين.

إن أي إنسان لا يقبل ولا يرضى مطلقا أن يهان ويوصف بالجهل ولكننا مع ذلك نرضى به بل وألفنا ذلك حتى استمر الكثيرون منا في ممارسة ذلك كلما سنحت لهم الفرصة في شتم العرب والعروبة لهذا القصور والتخلف وكأنهم غير معنيين بذلك وغير مسؤولين عنه، طبعا هذا سبيل العاجز المقر بعجزه وقصوره عن استخدام قدراته وإمكاناته لعمل ما يراه صوابا، فكان علينا أن ندعوا إلى استخدام الثقافة لصالح المواطن حيث لا عذر لنا في الإصرار على الجهل.

إن كل المؤتمرات الثقافية بما فيها السنة الثقافية التي تمرر سنويا على البلدان العربية ما فائدتها إذا لم يعقبها

(الجامع الصغير) للألباني أن هذه الأحاديث ضعيفة.

أما ما ورد في بحوث المستشرقين من تصنيف للغات السامية والحامية واليافثية فلا أعتقد بأنه رأي علمي سليم ذلك أن الثلاثة هم أبناء نوح عليه السلام من أب واحد وقد شبوا في مجتمع واحد فكيف يكون لكل واحد منهم لغة منفردة وعنصر مختلف عن الآخر؟

أما من الناحية العلمية البحتة، فإن علم الوراثة ينكر هذا التمايز على الرغم من اختلاط هذه الأجناس بالتزاوج والمعيشة في مجتمع واحد وفي ظروف مناخية متقاربة جداً إن لم تكن ظروف واحدة في المنطقة نفسها وهي شبه جزيرة العرب التي هي بإقرار كل الباحثين في التاريخ الإنساني والمستشرقين على أنها مهد الشعوب السامية، فإن هذا الاختلاط البشري لعدة آلاف من السنين يجعل التحديد مستحيلاً وقد أيد ذلك الكثير من المستشرقين ودعا الكثيرين منهم إلى الانصراف عن هذه البحوث لعدم جدواها.

جاء في البداية والنهاية لابن كثير أن نوحاً عليه السلام ينتمي إلى بني راسب وهي قبيلة عربية مازالت موجودة في إحدى مناطق عُمان، كما أن الآية 23 من سورة نوح تتحدث عن آلهة قوم نوح عليه السلام ﴿وقالوا لا تذرنا آلهم ولا آلهم ولا آلهم﴾ وأن هذه الآلهة هي آلهة لقبائل عربية حسبما ذكرها د. حسن ظاظا في كتابه «الساميون ولغاتهم» مما يدل على

(تاريخ اللغات السامية) «إن أول من أخذ باصطلاح (السامية) هو العالم (شلوتسر) وقد استخلصه من جدول أنساب نوح عليه السلام الوارد في التوراة». وقد استخدم هذا الاسم للدلالة فقط على سكان هذه المنطقة من أجل تيسير البحث والدراسة، ثم بدأ هذا المسمى يأخذ منحى عنصرياً مع تقدم الدراسات التاريخية ومع ظهور دعوات التمايز بين الشعوب كما هو معلوم الآن.

لا توجد دراسة عربية جادة ومتكاملة - حسب علمي - لهذه الظاهرة العلمية التي صبغنا المستشرقون بها. ومع أننا أول المتأثرين بها إلا أننا لا نجد منا من تصدى لها بصورة موضوعية وعلمية للتحقيق في مدى ثبوت هذه التسمية من عدمه.

وإذا أردنا أن نتحقق من صحتها مبدئياً في الجانب الديني نجد أولاً أن التوراة قد حرفت في أنساب سام ابن نوح عليه السلام، ونجد في المقابل أن القرآن الكريم يتجنب الإشارة إلى مسميات الأجداد من الجانب الوراثي المحض، بل نجد نصوصاً واضحة في القرآن والسنة تحثنا على عدم الافتخار بالأصول البشرية، وتبين لنا أن أصل الإنسان واحد فلا مجال في ذلك للافتخار والتعالي بعضها على البعض الآخر ومن ذلك ما جاء في الآية 13 من سورة الحجرات: ﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى﴾ الآية.

وهناك أحاديث نبوية تقول إن سام أبو العرب وقد وجدت في

## تفعيل دور الهيئات التعليمية والتربوية والثقافية والإعلامية

وهذا الدور هو من أهم وأصعب الأدوار إذ إنه هو الجانب العملي في مواجهة التحديات والذي إن فشل فسوف لن تتحقق الأهداف التي نعمل من أجل تحقيقها، وإن أول دور يجب القيام به هو كسب هيئاتنا الثقافية لثقة الهيئات القائمة على تخطيط وتنفيذ هذه الأهداف، وأقصد بها التعليمية والتربوية والإعلامية بكل الوسائل الممكنة. وقبل ذلك يجب العمل على تهيئة الهيئات الثقافية وإقناعها بالقيام بأدوارها التي أنشئت من أجلها بجدية، وأن توحيد الجهود ضرورة من ضرورات الواجب الوطني ومن ثم الإنفاق على تنظيمها ووضع مناهج للعمل بموجبها لخدمة الأهداف الثقافية الوطنية والمشاركة الجادة من الجميع لوضع أسس هذا العمل والموافقة عليها.

على أنني في النهاية أود أن أؤكد مرة أخرى بأن الثقافة يجب أن تعم القاعدة الوطنية العريضة إن أردنا النهوض مرة أخرى، وعلى هذا الأساس فيجب أن يكون الخطاب على قدر فهم المخاطب واستيعابه لكي يقبل ما يعرض له في فهم وقناعة.

عروبة نوح عليه السلام وعروبة مجتمعه.

فالصنم «ود» للمعنيين في جنوب الجزيرة و«يغوث» صنم لمذحج و«سواع» صنم لهمذان وهذيل و«يعوق» وهو اسم النجم العيوق صنم كنانة و«نسر» لقبيلة كُلاع بأرض حمير وهو اسم النجم «النسر الطائر». وبذلك يظهر لنا أن الأصل عربي كله وليس لسام فقط دون حام وياثف والمؤمنين الآخرين الذين نجوا مع نوح عليه السلام في السفينة.

وبعد كل هذه السنين وهذا التفرع البشري الهائل من هذه الأرومة الواحدة وتعدد الأجناس التي تفرعت منها يستحيل تحديد من ينتمي لمن.

وبعد.. فإن هذا عرض يسير لواقعنا العلمي والثقافي الذي نمارسه في أيامنا هذه وهو في الوقت نفسه دعوة ملحة ورجاء مخلص إلى كل من يهتم بتغيير هذا الواقع المتخلف الذي نعيشه بأن يساهم على قدر اختصاصه فيما يتعين على الإصلاح وبث المعرفة والثقة في النفوس فلعل هذا يكون دافعا إلى النهوض والارتقاء، ولا أدعي به العلم والمعرفة بما كان وما يجب أن يكون، فأرجو المعذرة إن قصرت في ذلك فالثقافة يجب أن تؤدي دورها على هذا الأساس من خلال هذه التجمعات والهيئات الثقافية.

# الإبداع

## الحنة الأبدية



• بقلم: د. وليد السباعي

النظرة الميلا نخولية لواقع الإبداع والثقافة اليوم، وشهية النذب والتباكي على ماض أدبي غابر، مع إطلاق صيحات الرعب على حاضر أدبي متأزم لا يعد مستقبله إلا بأفق مظلم، مسائل ليست وليدة أيامنا أو جيلنا هذا. وبعودة سريعة إلى ماضينا الغني، الذي ندين له جميعا بعد أن تتلمذنا عليه، يتضح لنا أن الأمر لا يعدو كونه حلقة في سلسلة من النقد مستمرة على مرّ الأجيال، لوجود أدباء في كل عصر يشعرون بأزمة في الثقافة من حولهم، والأسباب عديدة.

ففي عام 1910 كتب فؤاد صروف

رئيس تحرير مجلة المقتطف المصرية افتتاحية بعنوان (انحدار الأدب) استعرض فيها أزمة الأدب وعلل ذلك بضعالة ما يكتب، وتناول الكتاب لموضوعات خفيفة ينقصها التعمق والتمحيص.

وفي عام 1936 يكتب أحمد حسن الزيات في مجلة الرسالة عن مأزق الثقافة ويعزو ذلك لأسباب سياسية واجتماعية.

وفي عام 1952 يكتب طه حسين في جريدة الأهرام عن محنة الأدب قائلا: «حياتنا الأدبية فيما يظهر من أمرها راكدة خامدة ما في ذلك شك، فقد أصبحت الكتب القيمة نادرة، والصحف لا تكاد تحفل بالأدب.

ونحن قوم مترفون لا نريد أن نشق على أنفسنا حين نكتب ولا حين نقرأ، وأحب شيء إلينا أن نقرأ المقال ثم ننساه.. لقد دخل علينا السأم. فنقرأ لندعو النوم، لا لنذوده عن أنفسنا.. ورحم الله أياماً كنا نشغل فيها بالكتب الكثيرة التي تعرض للأدب والنقد ولفنون الحياة على اختلافها فيشغل بها الكتاب ناقلين ومقرطين.

ويشتد الخلاف بينهم حول هذا الرأي أو ذاك فتشترك صحف كثيرة في درس الموضوع الواحد الذي أثاره كاتب من الكتاب، فأنكر عليه كاتب آخر بعض ما قاله أو كل ما قال، وأسرع إلى هذا الكاتب وذاك أنصارهما فاختلفوا وأطالوا الاختصام، وانتفع القراء والكتاب جميعاً بهذه الخصومات.. إلخ». ثم يرجع أسباب الانهيار إلى أمور ثلاثة: ١- الظروف السياسية

والأحكام العرفية. 2- ظروف النشر وعدم إتاحة المجال للشباب. 3- ظروف التعليم الأدبي الضعيف وتدریس الأدب بطريقة محزنة.

وإذا كان لهؤلاء الكتاب الكبار وجهات نظرهم آنذاك إلا أن الناظر منا اليوم إلى ذلك الماضي يصاب بالعجب العجاب وهو يسمعهم يتحدثون عن أزمة الإبداع والثقافة والنقد في عصر عاش فيه أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وجبران، ونعيمة، والمازني، والزيات، والرافعي، والعقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وبدوي الجبل، وعبد الوهاب عزام، وأحمد أمين، وفخري أبو السعود، ومحمود تيمور، ويوسف السباعي، وعمر أبو ريشة، ويوسف إدريس... إلخ.

وإذا تتبعنا ذلك في الخمسينيات والستينيات نجد ما كتبه محمد يوسف نجم، وكرم ملحم كرم، ومحمد بهجت الأثري.. وغيرهم طبعاً، عن أزمة الثقافة، وضعف النقد، وتدني المستوى، في زمن برز فيه نزار قباني، وغادة السمان، وزكريا تامر، ومحمود درويش، والسياب، وأنسي الحاج، وأدونيس، ويوسف الخال، ونذير العظمة، وخليل حاوي، حنا مينة، وعبدالرحمن منيف، وعبدالسلام العجيلي، ونجيب محفوظ.. إلخ.

وإذا تابعنا ذلك في السبعينيات والثمانينيات لوجدنا ما كتبه د. علي شلش، ود. إحسان عباس، ويحيى الجمل.. وغيرهم طبعاً، عن محنة الثقافة والفكر، في زمن برز فيه



أساليب تلك الأيام وجعلوا من مسكنه باراً؟ ألم تثر الأكاديمية الملكية على شيلي متهمة إياه بالإلحاد لشعره الرائع وحاربت أتباعه، ثم عادت بعد سنوات طويلة لتقيم له تمثالاً؟ ألم يُتهم هالي بإفساد أخلاق الشبيبة وهي التهمة نفسها التي وجهته إلى أرسطو من قبل؟ ألم يثر نقاد المدرسة الكلاسيكية (ريمون بيكار وأتباعه) على نقاد المدرسة الحديثة (بارت، تودوروف، كريستيفا.. إلخ) متهمينهم بالدجل وتضليل الناس هم ومن اتبعهم أو آمن بهم؟

وغني عن التعريف ما فعله تشوتشي وأتباعه بسكنر وأتباعه، وما قاله لوكاش عن بيكيت وجويس (بيكيت كابت سلبي مخرب، وجويس كاتب تجريبي.. لم ينضج بعد)، أو ما قاله العقلانيون عن التجريبيين، وهؤلاء عن الوضعيين.. إلخ.. ألم يقل ديكرت (أدركت أنه كان ضرورياً، مرة في أثناء حياتي، أن أدمر كل شيء تدميراً كاملاً وأن أبدأ فوراً من جديد)؟ ألا يقول شليك (سيظل الكتاب المحنطون يبدعون أدبهم حتى ينفذ الناس من حولهم بصمت)؟ ألم يرفض المعري زمنه كله حينما قال (غير مجد في ملتي واعتقادي)؟.. ترى أهو صراع الكلاسيكيين مع سابقهم، وصراع الكلاسيكيين الجدد مع الكلاسيكيين، وصراع الحديثين مع الكلاسيكيين الجدد، وصراع أهل ما بعد الحداثة مع الحديثين؟ أهى مسألة تطور الأجيال وما يحدث من تغيرات من

جورج طرابيشي، وصبري حافظ، والقعيد، والغيثاني، وصنع الله إبراهيم، والطيب صالح، والمعلوف، وبركات، وجابر عصفور، ولويس عوض، وشكري عياد، وعابد الجابري، وصادق جلال العظم، وبرهان غليون، ومحمد شحرور، ونصر حامد أبو زيد.. إلخ..

وإذا تابعنا ما ينشر اليوم لوجدنا صيحات الرعب تسود الصفحات وهي أكثر من أن تحصى في المقالات والخواطر والقصائد والبحوث.. حول أزمة ثقافية كارثية وفكرية عقيمة وكأنه زمن الغيلان والمخضيين. وأذكر مرة في أمسية أحيائها الروائي عبدالرحمن منيف بحلب أن حدث نقاش حول أزمة الثقافة وانحدارها، فنهض وليد إخلاصي مدافعاً بقوله: الثقافة بخير ولكل زمن رجاله، وسأل عبدالرحمن منيف: أنت مثلاً ماذا ينقصك يا دكتور؟ وأعجبتي آنذاك آراء رجال قاموا يدافعون عن زمنهم بشهامة كالدكتور عبدالرزاق عيد والدكتور فؤاد مرعي.. وغيرهما..

هكذا نرى أدباء في كل زمن يشعرون بأزمة في الثقافة ومحنة تعيشها، ولا أعلم إن كان ذلك أمراً مستفحلاً عند غيرنا من العباد أم أن الله سبحانه وتعالى قد اصطفانا فيه وحدنا دون غيرنا. ولهذا ضببت نفسي متلبساً وأنا أراقب الآخر فوجدت ما راعني (من هذه الناحية طبعاً).. ألم تطرد أكسفورد أوسكار وايلد لتأنقه المفرط في الكتابة والكلام عن الجمال بأسلوب خالف

زمن إلى زمن وضرورة اعتماد  
المتأقفة؟ أم هو صراع القيم والمفاهيم  
والأذواق؟ أم مسألة التيارات  
ومذاهبها؟ ذلك أن (الأزمة) تظهر  
دائماً وبالضرورة حين انتصار تيار  
جديد داخل نوع أدبي معين، كما فعل  
أهل الشعر العمودي مع أهل  
التفعيلة، وهؤلاء مع أهل قصيدة  
النثر، وأهل الرواية مع أهل القصة،  
والكل مجتمعين مع أهل الدراما  
التلفزيونية.. أم لأنه يعيش داخل كل  
منا مبدع وناقذ في الوقت ذاته،  
والناقذ والمبدع كائنات مختلفان  
انحصرا في بوتقة جسد واحد،  
معجبان ونافران، متحدان  
وخصمان، بقدر ما يوجد بينهما من  
مصلحة ونفور، أعجاب وصد، طمع  
وزهد؟ أم لأن الكاتب بحد ذاته أزمة  
أبدية متضخمة: في صحوه ومنامه،  
وكلامه وصحته، وسفره ومكوته،

وضجره وغبطته؟  
أيأ كان الأمر فإن ما حدث ويحدث  
سوف يستمر إلى الأبد، ولعل سر  
العظمة أصلاً في الاختلاف. ولا أعلم  
كيف يمكننا التحدث عن أزمة في  
الثقافة في زمن برزت فيه كل تلك  
المؤسسات والجمعيات والأكاديميات  
والدراسات واللسانيات والأدب  
المقارن والانتروبولوجيا والإبداع  
في كل أشكاله. وقامت فيه كل تلك  
المكتبات الضخمة الحديثة والمسارح  
والمتاحف على أنواعها، ونحن نوغل  
في عصر الأتمتة والإنترنت.. هل  
يمثل ذلك كله انحذاراً وأزمة في  
الثقافة أم أن شيئاً آخر هو الذي  
يحدث؟ وهل يحق لنا أن نحصر  
الأزمة دائماً في قضية رديئة أو قصة  
أردأ وجدت ناشراً لها لنعمم ونتباكى  
على أمس غابر انتقده هو نفسه  
بعض أبنائه؟!

# الأسلوبية

## ٩ تحليل الخطاب

بقلم: فيصل خرتش

اتسعت ميادين اللسانيات فلامست العلوم الاجتماعية والفلسفة وعلم النفس والانتروبولوجيا والإثنولوجيا والأدب والحاسوب واستخدمت المنطق والرياضيات في مناهجها. وبذلك التحمت الدراسات الأسلوبية بها وصارت أداة مهمة من أدوات النقد وتحليل النصوص ودراسة الخطاب وتصنيفه، وتداخلت بها بما أمدتها به النظرية العامة للسانيات مع كل الأجناس الأدبية. وعلى ذلك فيمكن تعريف اللسانيات بأنها العلم: الذي يدرس مجموع القوانين المكونة للظاهرة اللغوية المولدة لها، أما كما يعرفها «أندرية مارتينييه» André Martinet بأنها

نفسه في تعبير الإنسان عن حاجاته المتجددة والمتطورة. ويبدو الأسلوب بهذا شكلا من أشكال الخلق اللغوي ويأخذ ظهوره صفة الحدث في نظام اللغة التي يدل بها.

إن الأسلوبية في درسها للنص لا تعنى به من حيث هو جوهر ثابت، بل هي تراه كذلك وتعمل على توسيع فهمه وتتعدد به قراءة وتفسيرا وتأويلا، ولما كان هذا حالها معه، فقد انقسمت إلى طرائق وصار الأسلوب النسبة إليها: ليس تعبيرا عن جواهر وإنما تعبير عن متغيرات لا تنتهي. وصار لأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبيات العامة واتجاه خاص هو الدرس الأسلوبي الذي يختص بلغة من اللغات، مما عزز استقلالها كعلم بنضوي ضمن الدراسة الألسنية، ونشأت عن ذلك مدارس، استفاد معظمها من الدرس اللساني نذكر منها: أسلوبية التعبير وأسلوبية الفرد والأسلوبية التكوينية والوظيفية والنبوية. تفرعت هذه المدارس إلى مذاهب تدرس الأسلوب صوتا وصرفا ونحوا وإحصاء. ويمكننا أن نعود بكل هذه النزعات والاتجاهات والمدارس والمذاهب إلى نوعين من أنواع الدرس، هما: أسلوبية التعبير وأسلوبية الفرد.

### الأسلوبية بين اللغة والإيصال

اللغة طاقة خالقة، كأنها ليس فيما نفكر فيه ولكنه فيما نقول وجهور النشاط الإنساني يكمن في الكيفية التي يتم الإنجاز اللغوي بها. واللغة

«الدراسة العملية للغة الإنسانية». وتحتوي النظرية العامة للسانيات على: «الأصوات، الدلالة، النحو، الشكل القاعدي للجملة». وتنظر اللسانيات الحديثة إلى اللغات الطبيعية على أنها مكونة من عدد محدود من الفونيمات «الصوائت» وقسمت الكلام إلى قسمين: الكلام واللغة. وهذا لا يختلف مع تعريف ابن جني، إذ قسم اللسان إلى اللغة والكلام والقول.

### الأسلوبية والأسلوب

الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب وهي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، بها تنتقل من دراسة الجملة «لغة» إلى دراسة اللغة نصا فخطابا فأجناسا، إنها «جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب». وقد حدد اللسانيون موضوع علم الأسلوبية ورأوا أنه: «دراسة للتعبير اللساني» أي لخواص الكلام ضمن نظام الخطاب. ويمكن أن نضيف تعاريف أخرى إلى التعريف الشائع للأسلوب: «الأسلوب هو الرجل»، فنقول إنه إرث الماضي وعطاء الإنسانية، طريق في الكتابة لكاتب ما ولجنس من الأجناس وعصر من العصور.

وقد يكون الأسلوب كلمة أو لونا أو إشارة أو أي مادة من المواد، إنه شكل يقيمه نظامه، وهو في اللغة قواعد متناهية قادرة على إنتاج أشكاله غير المتناهية. فإذا كان هو كذلك فإن تجسده يكون صورة للإنتاج اللغوي

علم اللغة قديما ولا اللسانيات حديثا تمثيل اللغة من خلال نظام واحد. والسبب في ذلك لأن اللغة نفسها تقوم على أنظمة متعددة، فنحن باللغة نتحدث عن المعارف وباللغة نتحدث عن اللغة، ولذا كان طبيعيا أن تتعدد الأنظمة والأفكار وتتعاكس المفاهيم، ولقد تعلم أن اللسانيين اقترحوا أنظمة كثيرة منها: التصنيفية والوصفية والتحليلية، كما اقترحوا أنظمة لسانية ندرس بها اللسانيات نفسها. فالنظام مجموعة من العناصر تحدها جملة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها والأسلوبية علم يدرس تناسق العناصر المؤلفة للكلام وتداخلها، كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحديد وظائفها والوقوف عليها، ويدل هذا على أن الأسلوب ليس فوضى تنظمه اللغة، ولكنه نظام به تنتظم اللغة، وبه تأخذ شكلها الخاص، ومن هنا يمكن القول: إن الأسلوب نظام مدرك بالمقارنة أو إنه نظام قائم ضمن نظام أعم وبإزائه، هو نظام اللغة. وإذا عمدنا إلى مقارنة النظامين اللغوي والأسلوبي، سنجد أن النظام الأسلوبي يمتاز عن النظام اللغوي بأنه نظام غير معياري، لا يقاس عليه، لأن القاعدة فيه تقوم على مخالفة القاعدة والانزياح عنها. ومن هنا نجد أن القراءة هي السمة الأصلية للتركيب اللغوي الذي يقوم عليها وتملك القدرة على التشكل، فتمارس عملها إبداعا وخلقا وتحليل النص كائنا جموحا وفلوتا.

أيضا نظام مجرد أو افتراضي لمجموعة من الإشارات التي تخضع لقواعد معينة: صوتية ونحوية ودلالية، والإيصال جملة من الأخبار أو المعلومات المنقولة، تسمى (الرسالة) يتم نقلها إلى سامع أو قارئ أو مخاطب، عبر قناة تسمى (الإيصال) وتتكون من أدوات مختلفة: (مذياع، جريدة، رأي، لوحة، خريطة، كتاب.. إلخ). والمعنى يأتي إلى كل هذه الأشكال من اتفاق مسبق وتوافق قائم بين المرسل والمستقبل، عندما يتخذ اللغة أداة للإيصال، وهنا تتخذ اللغة من الإيصال هدفا لها، فيكون الكلام بذلك هو جوهر العملية الإيصالية وشكلها وأداة تنفيذها.

اللغة إذاً أداة من أدوات الإيصال، وهي الأداة الأرقى، ففيها تميز الإنسان عن سائر الحيوان وبها صار (الفصح) على حد تعبير الجاحظ، وبها صارت «النفس الناطقة هي الإنسان من حيث الحقيقة» على حد تعبير الشهرستاني، إليها أسند البيان وبتوسطها قال الإعجاز نفسه وقال عن إعجازه، وهي لا تستقر كأداة، بل تعلق على وضعها وتنزاح عن مألوفها وتخرج عن كونها أداة ليصبح غيرها أدواتها في قول نفسها إيصالا وظهورا، جلاء وبيانا.. إنها قدرة إبداعية تنتج كائناتها، فلا يكون فقط فيما نتقول ولكن أيضا في كيف نقول. وبذلك يكون للغة وظيفتان: إنها تعطي الأشياء التي تتكلم عنها دلالاتها وتعبر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء، ولم يحصل في تاريخ



توزيعه على دائرتي الإيصال والإبداع، إنه إيصال لأن الآخر ضرورة بقاءه وهو إبداع لأن الخلق ضرورة وجوده، فهو إنساني لأن هذه صفته وهو كلامي لأن اللغة أداة تميزه بين المخلوقات، كما هي أداة كماله. وهنا يبرز الأسلوب أداة وشرطا.

في نظرية النص يلجأ الباحث إلى آراء بعض كبار المنظرين لتعريف النص عندهم وتجلياته، فيصنفهم في ثلاثة أقسام: قسم يذهب إلى تعريفه مباشرة من خلال مكوناته ويمثله «تودورف» وقسم يذهب إلى تعريفه من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي، ويمثله «رولان بارت» Roland Barthes ويذهب القسم الثالث في تعريفه مذهباً يربطه بفعل الكتابة، ويمثله «بول ريكور» Paul Ricoeur.

ثم يصل د. منذر عياشي إلى النتيجة التالية: «إن الأسلوبية مضطرة أن تدخل مرحلة ثالثة من تطورها، وهي مرحلة النص كاملاً أو القول تاماً، بعد أن كانت في مرحلتها الأولى تقييمية وفي مرحلتها الثانية وصفية جدولية، تقوم على أساس الجملة وتعمل على إدخالها في جدول إحصائي إلى جانب جمل أخرى، تدرس فيه الانزياحات والتكرارات وتوزيع الكلمات».

فالأسلوبية مضطرة إلى أن تتحول عن مجالها دون التخلي عنه، إلى مجال أوسع هو مجال الأجناس الأدبية، لتتسع ميادينها وتتعدد طرائقها بتعدد الرؤى والأفكار التي تتضمنها.

من الكائن الإنساني إلى الكائن الكلامي

الخطاب نوعان: إيصالي وإبداعي، ويقوم مدار الدرس في الأول حول سؤالين: ماذا يقول الخطاب ومن ذا الذي يقوله؟ وأما الثاني فيقوم مدار الدرس فيه حول سؤال واحد: كيف يقول الخطاب ما يقول؟ فيما يخص الدراسات الأسلوبية فإنها تهتم بالشروط الداخلية للغة الخطاب، ولذا فإن التحليل فيها يعد سمة ملازمة لها، وذلك لأن عمل الأسلوبى يتجه إلى مراقبة وظيفة اللغة داخل الخطاب.

عندما يكون النص إخباراً تكون لغته أداة وعندما يكون إبداعاً تكون لغته خبره الذي ينقله ويكون هو أداتها وعندما تكون اللغة كذلك يستهلك مضمونها المعماري مضمونها الإخباري ويتجاوزها إلى ميدان آخر، يصبح عملها فيه، ليس الإيصال فقط ولكنه الخلق أيضاً.

المرسل وجود عابر والقارئ وجود دائم، وحاجة الإنسان البقاء والدوام وهما رهن بما يقول، وهو يقول ما يقول هرباً من زواله وهو يقرأ ما يقرأ بهجة بدوامه. ولذا كانت الرسالة شراع انتقاله من العابر إلى الدائم، والإنسان نطفة غير مخلقة ولا يستوي خلقاً وكماً إلا في رحم اللغة التي يبدع فيها، وبسبب هذا لم يتكلم إلا ليصبح هو نفسه مقول ما يقول، فإذا تكلم وصار كيانه عين مقوله، فعندئذ ينتقل رسالة كما كان ينتقل بقدميه جسداً. وعلى ذلك يدخل ضم الشرط اللغوي في

## مفهوم

# الأيروبيكا

## في السورالية

كتب جاك بريفير الذي اعتنق السورالية عهداً من الزمن: «حين تصبح الحياة مملة، فإن الموت يضحي تسليتها الوحيدة». بيان يقدم لنا دليلاً دامغاً عن قرن من الصراعات الدموية، الاستعمار الذي حط من قدر الإنسان، حربان عالميتان وعدد لا يحصى من الكوارث التي تسببت بها الحضارة الغربية. بالنسبة للسورياليين فإن هذه الحضارة تمثل في النهاية للإنسان وعالمه تقدماً خاطئاً ومدمراً، ولذلك فإن شغلهم الشاغل كان هو القضاء على كل أشكال النظام بالغرب المسيحي، سواء كانت سياسية أم اقتصادية، فلسفية، فنية، سيكولوجية وأخلاقية: الهدف هو ثورة شاملة على كل مجالات الواقع. ففي رأي السورياليين يمس مشروع هدم الثقافة الغربية المسيحية كل

بقلم: هريبرت بيكر

ترجمة: رشيد بوطيب

**بروطون: «من المهم أن لا يترك المرء سبل الغرائز تنمو خلفه»**

الوقوف ضد انكماش الواقع وغربة الإنسان في الثقافة العربية، وهذا يعني من جهة أولى، إعادة صياغة الواقع بكل غزارته وتعدد اللانهائي، ما أسماه السورياليون: «سوريالية» أو «السحر» دون أن يعني ذلك بأي حال من الأحوال شيئا ميتافيزيقيا ترنسندناليا. ومن جهة ثانية إعادة كل ما سرقته «سيرورة الحضارة» من الإنسان: عواطفه وغرائزه، لا عقلانيته، جسديته وبشكل ما «توحشه». «السوريالية» يوضح جان شوستر، أحد روادها بمرحلة ما بعد الحرب «هي الآخر الداخلي، الذي يدخل في علاقة عاطفية ولاعقلانية مع الآخر الخارجي، ما يصطلح عليه «بالمجتمعات البدائية والواقع فإن السوريين يعلنون بوضوح نيتهم أن يكونوا «بدائيين معاصرين» وتصورهم عن العالم يظل تصورا سحريا.. ولكنهم يريدون أيضا- ولا يمثل هذه بالنسبة لهم أي شكل من أشكال التناقض- أن يكونوا جدليين معاصرين. إن الأمر يتعلق، يكتب بروتون: «بتسليط الضوء على فنية التناقضات القديمة، بكل الوسائل مها كلف الثمن (...) فكل شيء يدفعنا للاعتقاد بوجود مكان عقلي محدد، نستطيع انطلاقا منه، التوقف عن اعتبار مفاهيم مثل: حياة وموت، واقعي وخيالي، ماضوي ومستقبلي، ما يمكن الأخبار عنه وما لا يمكن، فوق وتحت، جملة متناقضات». وعبثا سيبحث المرء عن دافع آخر لجهود السوريين خارج

المجالات المحددة لتصورات الإنسان الغربي. إن هذه التصورات عن العالم هي بعكس التصورات الشرقية التي تفهم الواقع ككل مستمر وغير قابل للتجزأ: ثنائية، وتفكير يقوم على التضاد المطلق والتناقض الدائم، تفكير لا يتوقف عن تشييد الأسوار. تصورات تمزق الواقع، في اللحظة التي تفرق فيها بحدة بين الإنسان والعالم، المادة والروح، الطبيعة والثقافة، الحلم واليقظة، الشعور واللاشعور، الواقع والخيال إلخ... ونظرا لأنها تطرد من عالمها هذه المجالات الواسعة، المنفصلة اعتباطا عن بعضها البعض، معتبرة إياها لا واقعية، تختزل بذلك الواقعي وتسلب الإنسان كليته. وبسبب من ضيق أفق وأحادية بعد النظرة الغربية المسيحية إلى العالم، التي هي في نهاية المطاف، ليست سوى إنتاج مستمر للموت، تحدث أندريه بروتون منظر السوريالية الرائد في وقت مبكر عن وضاعة الفكر الغربي، الذي كان يحسه دائما كشكل من أشكال السخرة والإكراه. ومن هنا فإن الأمر يرتبط بالنسبة للسورياليين منذ البداية بالثورة على الواقع القائم، «بالتحريض الكامل للعقل» كما كتب أنطونين أرتو سنة 1925 «حتى لو استدعى الأمر استعمال مطارق مادية «أو كما أعلن رامبو: «إن الحياة الحقيقية هي بمكان آخر». مشروعهم الثوري هذا، هو الذي دفعهم إلى التحالف مع الحركة البلشفية، وإن كانت أهدافهم تتجاوز أفق هذه الحركة. إن السوريين يهدفون إلى

الحلم والرغبة بتحديد هذا المكان.

ومن أجل استعادة الكلية الممزقة للإنسان والواقع، كان من الضروري اكتشاف من جديد واسترجاع كل ما همشته النظرة الثنائية إلى العالم: الواقع المعتم والمحجوب والكامن بالإنسان نفسه وخارجه. وهكذا فإن عمل السوريين منذ البداية هدف أساساً إلى بحث وإضاءة هذه المجالات المحجوبة للواقع، وهذا ما يحدد مطلبهم من أجل تحقيق «إضاءة أكثر» عبر كل نشاطاتهم التنويرية. ومن بين الطرق التي يمكن عبرها الوصول إلى تحقيق هذا الهدف - رسم وتحليل الأحلام مثلاً - يبرز الطريق الذي عبده التحليل النفسي، الذي كان في ذلك الوقت بعد في بداياته، والذي أولاه السورياليون اهتماماً كبيراً ومنذ وقت مبكر.

ومثل فرويد وأتباعه اهتم السورياليون بتجاوز «الظاهر»، تجاوز حدود الواقع كما يرسمها الشعور، من أجل النفاذ إلى «الباطن»، إلى اللاشعور، إلى الأحاسيس والغرائز الأولية: الخروج من «الحضارة» والعودة إلى «الطبيعة»، يحذوهم أمل توحيد كل المجالات التي تم التفريق بينها بطريقة اصطلاحية، ومن خلال هذا التوحيد أو هذه التوليفة يتم تأسيس إنسانية متعددة الألوان. إن السورالية تهدف كما عبر بروطون «إلى استعادة كل طاقتنا النفسية بطريقة ليست شيئاً آخر غير انحدار مسبب للدوران بأعماق ذاتنا» وليس هذا الانحدار مرتبط فقط بالفن ولكنه أصلاً بحث

علمي مقارن، لا يهتم فقط بالإبداع الفني ولكن «ببغني الكشف عن الجزء غير المعروف - وفي نفس الآن القابل للمعرفة - لوجودنا حيث الجمال والحب والطاقة، هذه الأشياء التي لا نعرفها بطريقة جيدة، تشتغل بالضوء».

إن أول منهجية تم اعتمادها منذ سنة 1919 والتي في نظر السورالية تساهم في تقصي المجهول بالإنسان، والتي ستعقبها بعد ذلك منهجيات أخرى، هي ما اصطلح عليه بالكتابة الأوتوماتيكية والتي تهدف إلى هدم ميكانيزمات التفكير المتعلمة والنظرة إلى العالم التي صنعتها التربية، عن طريق تعطيل كامل لوظيفة الوعي، حتى يتم إخلاء الطريق لعملية ذهنية أخرى، حرة من كل قيد. تحريرها من المراقبة الكاملة للوعي. يؤكد السورياليون أن الآلة النفسية - العقلية لا تعمل بطريقة عقلية، منطقية - سببية، مفهومية - خطية إلخ.. ولكن - تماماً كما في الحلم - لا عقلية، لا منطقية، تماثلية، تصويرية: إنه يتخيل، هذا يعني أنه «يفكر» عبر الصور والاستعارات والرموز. وإذا تم بحث طبيعة هذه الظاهرة عن قرب، سيتبين بأن الميزة الجوهرية لهذه الصور اللاواعية هي كونها منفصلة عن بعضها البعض، متناقضة، وبالنسبة للوعي «العادي» مستحيل الجمع بينها. وخارج ميكانيزمات التفكير الثنائية الموروثة، يؤسس «العقل» كما لاحظ السورياليون، لواقع آخر، لعالم بقوانينه الخاصة به، حيث لا مكان

هذه النشوة هدف النشاط الإنساني، وخاصة هدف الشعر، الذي كان «أكبر هدف له» كما أوضح نوفاليس: «رفع الإنسان فوق ذاته». الرومانسية والسوريالية، أشكال تمظهر الفكر السحري-الواحد، هما دروس النشوة والوجد، وينتميان كذلك للبنية المقموعة من طرف التقليد الفكري الغربي «الرسمي»، ومع اكتشاف الحضور المبهم للصورة، سيجد مفهومي: «الأدب» و «الفن» اللذان ثم النظر إليهما بعين نقدية في المرحلة الدائرية للسوريالية، مرحلة الأدب المضاد والفن المضاد، سيجدان من جديد سبيلا إلى أفكار السورياليين الثائرة على كل نظام. إذ أن السورياليين سيكتشفون بأن الجوهر الحقيقي للنشاط الفني، الذي لفه النسيان في التقليد الفكري الغربي المسيحي، لأن المسيحية نظرت إليه كأداة للأدلجة والبروباغندا، هذا الجوهر الحقيقي للفن سيفتح عن طريق الصورة سبيلا إلى اكتمال العالم وكلية الإنسان. الأدب والفن هما بذلك نشاط سحري، و فقط لأنهما كذلك، يعيدان الطريق إلى الكلية الإنسانية. ليمبروا بين فهمهم للأدب والفن والتيارات الأخرى، استعمل السورياليون المصطلح المتسامي والممتد: «شعر»: فإذا كانت أشكال الأدب والفن المستلبة لا تسائل تأويلات الواقع السائدة، فإن الشعر بالنسبة للسورياليين هو دائما «فعل خروج»، مسالة مستمرة وتجاوز لكل التأويلات السائدة التي تسجن

لحواجز أو تناقضات لا يمكن تجاوزها بين الجواهر والأشياء، بل إنه يسعى للتوحيد بينها، أجل للتوحيد بينها. وهكذا ينتهي السورياليون إلى فهم للعالم هو في الواقع سحري وبمعنى أوسع إيروتيكي. الصورة هي إذن وسيلة معرفة. بروطون تحدث عن «ضوء الصورة». فهل أصل النظرة غير المألوفة إلى الواقع ككل لا ينقسم ولا يتجزأ. و فقط هذا الكل هو بالنسبة للسورياليين واقعا (أو «فوق واقع»)، كل يسمح بوجود إنساني غير مستتب، «بحياة حقيقية» كاملة وسليمة، وفي معنى غير ترنسندنتالي البتة، بوجود مقدس. عجائية هذا الامتلاء الوجودي، الذي ترفع فيه كل التناقضات. وأيضا تناقضات الذات والموضوع، الوعي والأوعي، الأنا والهو-يتحقق ذلك فقط حين التخلي عن الوعي، يعني ذلك عن الشخصية، عن الأنا. بل إن المنفصلة، المستقلة، هكذا بدا للسورياليين، الأنا المطلقة التي تمثل أساس النظرة إلى العالم الغربية المعاصرة، هي مجرد أنا مصنوعة، ومكون اعتباطي للفكر الثنائي. ففي مجال الواقعي، السحري والكلبي، لا توجد أنا منفصلة: الأنا المستقلة هي مجرد وهم. هذا «التحرير للأنا عبر النشوة»، هو «كشف مدنس» قال والتر بنيامين سنة 1927 وتابع: «إن السوريالية تهدف في كل كتبها ومشاريعها إلى كسب قوى النشوة لصالح الثورة» ومنذ الرومانسية التي تطورت عنها السوريالية، كانت



وسيؤكد السوراليون دائماً على «السلطة المطلقة للشهوة»، إذ أن ذلك سيظل كما قال بروطون سنة 1933 «منذ البداية فعل الإيمان الوحيد للسورالية»، وحتى في علاقة الحركة مع الرسم فإنه يعلن سنة 1947 بأن «السورالية لم تخالف البند الأول من بيانها الذي يقول بأن على الفن التشكيلي أن يحافظ دائماً على القدرة على تجديد نفسه باستمرار، حتى يسمح في قلبه المستمر لل رغبات البشرية بالتعبير عن نفسها».

وقد جاء في بيان براغ الذي وقعه السوراليون الفرنسيون والتشيكيون سنة 1968: «إن دور السيورالية يتمثل في انتزاع اللغة وبشكل أعم العلاقة من ربة النظام القمعي وتحويلها إلى أداة للرغبة». أو كما أبرزت ذلك الرسامة السورالية دوروتي طانينغ في مذكراتها: «البحث الفلسفي للسوراليين يدور في الأساس حول الايروتিকা، هذه القوة المغناطيسية التي في ارتباطها بالثورة، تمثل رفضاً جارفاً للحياة الإنسانية القائمة»، وليس من المبالغة القول بأن النظرة السورالية إلى العالم هي نظرة ايروتيكية بامتياز. «الوجود هو ايروتিকা» قال أوكتافيو باث وتابع ملخصاً هذه النظرة إلى العالم: «إن صوت الرغبة هو صوت الوجود نفسه، ذلك أن الوجود ليس سوى رغبة بالوجود»، وفي مكان آخر كتب:

«وكائن يتخيل لأنه يشتهي، فإن الإنسان قادر أن يحول بأكمله إلى

الواقع في معنى ضيق. الشعر فعل هدم، تجاوز للحدود المرسومة، إنه يفتح آفاقاً جديدة للإنسان وبوسعها حتى يتحقق هذا الإنسان. ولأن طبيعته هي تظهر للواحد - الكل، ولأنه يهدف إلى إعادة صياغة هذا الواحد - الكل، فإن التناقض الثنائي القديم بين الفن والحياة يتلاشى: الشعر يريد أن يصبح حياة والحياة تريد أن تصبح شعراً.

إن القوة الخاصة المسؤولة عن تكون اللاوعي وإنتاج الصور الشعرية والتي تقذف بالإنسان خارج السجن الفردي للأنا، وفي نفس الآن التي تدفع به لتحقيق ذاته، هذه القوة هي المخيلة. ولكن هذا يشير إلى ما هو أعمق من ذلك، إلى ما يكون جوهر الإنسان وما يحافظ على «التماسك الداخلي للعالم»: الرغبة، الغرائز، الليبيدو، إلى هذا الدافع الأول الذي يشطب كل المسافات الفاصلة بين الأنا والأنت، الأنا والعالم، العالم والأشياء، هذه النقطة التي لا مكان بها لخط فاصل بين الجسد والروح، العقل والمادة. فمنذ البيان السورالي لبروطون سنة 1924 نقرأ بأن الأمر يتعلق بالإنسان وحده «إن كان يريد أن ينتمي كلياً لنفسه، فيعني ذلك أن عليه أن يحافظ كل يوم على شهواته بوضعية فوضوية». وكما قال سلفادور دالي:

«اعتقد بأن الشهوات المبهمة هي المصير الحقيقي، وهي التي تمثل الثقافة العقلية الحقيقية التي لا يمكنها أن تكون شيئاً آخر سوى ثقافة الشهوة».

صورة من صور شهواته». ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في شعر أو في الفن التشكيلي للحركة السورية سواء عند بروطون أو باث، ولكن خوان ميرو يذهب إلى أبعد من ذلك حين يحول الكون بأكمله إلى موضوع جنسي.

إن المظهر اليومي للشهوة هو الرغبة الجنسية. رغبة تشطب كل المسافات القائمة بين الأنا والأنثى وتهدف إلى الذوبان الشهوي للواحد بالآخر: فهو جوهر رمز للتوحد بعد طول فرقة. ولم يكن هذا ببساطة في أواخر العشرينات شيئاً آخر غير الحب، الحب بين الرجل والمرأة، هذا الحب الأعماق والأشمل، جسد وروح، غريزة وإحساس، هذا التمظهر الموحد للشهوة الجنسية احتل دائماً مركز الرؤية السورية، اعتبره أراغون وبروطون وإيلوارد وغيرهم من السوريين تجربة كلية، لحظة غير زمنية تتوحد بها كل الأضداد، ويقترب فيها المرء من الشعر:

الشعر مثل الحب يمارس بالسريير  
طلأه المبعثر، شفق الأشياء  
قال بروطون في إحدى قصائده.  
أو كما قال سنة 1923 فإن  
السوريين «عادوا بالشعر إلى  
شكله التعبيري الأكثر بساطة، إلى  
الحب...» وسن 1936 يعلن بروطون  
بمناسبة المعرض الدولي للسورية  
(إيروس) «أن ما يوحد بين أعمال  
السوريين هو طابعها  
الايروتيكي»، وحتى أكتافيو باث  
أشار كثيراً إلى هذه السياقات، فقد  
كتب سنة 1960: «إنه واقع معروف أن

القصيدة لها جذور إيروتيكية، ولكن السورية اتخذت موقفاً متميزاً  
حيال ذلك، فالنسبة لها: الشعر  
والايروتيكا متماهيان، ذلك لأن لهما  
نفس الجذور ونفس الهدف. إن  
القصيدة هي كون من الكلمات،  
تتوحد عبر الاستعارة فيه كل أقطاب  
الحياة المتناقضة، أكثر من ذلك:  
بالشعر كما باللذة الجنسية تختفي  
الأضداد لتخلي المكان لواقع جديد».

ومن الواضح أن الإيروتيكا  
والحب بالنسبة لأوكتافيو باث، وكما  
هو الحال عند السوريين عامة،  
أدوات للمعرفة شأنهما في ذلك شأن  
الشعر. إن الرغبة «وسيلة لمعرفة  
الإنسان وتغيير العالم» قال بروطون  
سنة 1932. وسنة 1947 مجد بروطون  
اللحظة «الجنسية التي في قمة  
هيجانها لا تختلف عن الانجازات  
المتألقة للعقل». وفي بيان براغ سنة  
1968 نقراً: «البحث عن حقيقتنا الأكثر  
شمولاً، التي تختفي بها طاقاتنا الأكثر  
عمقا مع قوانين العقل الأكثر سعة،  
هذه الحقيقة تخضع للقانون الذهبي  
للجنس. إنه يتعلق بالتهيج اللانهائي  
للرغبة عبر المعرفة والتهيج  
اللانهاضي للمعرفة عبر الرغبة، ما إذا  
كانت الغلبة ستكون الحب، الحب  
الجسدي بين الرجل والمرأة، بكل ما  
يتضمنه من قوى عقلية وحسية  
متفجرة. ورغم هذا التمجيد الكبير  
للجنس، فإن السوريين ظلوا  
يؤكدون على ارتباطهم  
بالرومانسيين الذين كانوا أول من  
تمرد على «وضاعة الفكر الغربي». فمنذ الرومانسيين الألمان الأوائل

(...)» أما باث فإن يقترح تعويض تعريف الإنسان كحيوان عامل بالحيوان الجنسي. بل إنه في هذا السياق على المرء أن يتحدث عن أخلاق ايروتيكية سوربالية، عن أخلاق للحب يمكن تلخيص مبدأها الأول في الجملة التالية: «التخلي عن الحب، سواء استند هذا الفعل على سبب ايديولوجي أو أي سبب آخر، هو واحد من الجرائم القليلة التي لا يمكن التكفير عنها، والتي يمكن أن يقرها إنسان.» (بروطون). ويقول بول إيلوارد: «أعتبر العفة شيئاً لا أخلاقياً ومدمراً». وليس هنا فقط يتجاوز النقد السوربالي المدرسة العقلانية الحديثة ليمس كل الثقافة المسيحية الغربية. لقد كان السورباليون وأعداؤهم بحقيقة أن العداء للذة بالثقافة الغربية نشأ مع المسيحية نفسها، أو على الأقل معها حين تحولت إلى دين للدولة الرومانية بالقرن الرابع الميلادي. اشمئزاز السورباليين من الديانة المسيحية، من حقدتها على كل ما هو حي وطبيعي، من تحقيرها للجسد والمرأة، وبصفة خاصة فهمهما للجنس كمعصية، وكما جاء في بيان سنة 1931 للسورباليين بباريز: «كل ما هو ليس عنف، حين يتعلق الأمر بالدين، وفي علاقة الايروتيكا الدنيوية للسوربالية مع الزهد الأخروي للمسيحية لا يمكن أن يتحقق بشكل نسبي مع بعض الهرطقة المسيحيين وبعض المتصوفة. وقد حمل بروطون على «فكرة الخطيئة المسيحية»، فالنسبة

يمكن للمرء أن يقف على بعض المسلمات السوربالية. إن روح الحب، كما لاحظ فريديش شليغل يجب أن يحافظ على حضوره بالقصيدة الرومانسية، بل إن شليغل ونوفاليس وغيرهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين رفعوا الحب إلى مستوى الديانة، وكذلك الشأن مع الاشتراكي الرومانسي شارل فوربييه الذي عاد إليه السورباليين غير ما مرة: «إن الحب مساو للألوهية». وقرنا بعد نوفاليس وشليغل يقول أراغون: «توقفوا عن تقديس شيء آخر عن الحب. إن الوقت قد حان لاعتناق ديانة الحب»، في حين كتب بنيامين بيريت، رائد آخر من رواد الحركة السوربالية: «إن مفهوم القداسة يشق مباشرة من الحب، فبدون الحب لا يمكن تصور شيء مقدس»، وهكذا يسترد السورباليون المقدس الذي اغتصبه رجال الدين، ليربطوه من جديد بالشعر والايروتيكا.

وهكذا تصل السوربالية في نقدها للحضارة القائمة إلى نتائج راديكالية. فمن ناحية أخلاقية، تؤكد قناعتها بأن الإنسان كائن جنسي، وتطالب إذا استعمل المرء المصطلح الفرويدي، بسيادة «مبدأ اللذة» على الواقع ومفهوم الحياة، هذا المفهوم الذي يقوم على قمع الطاقة الجنسية باسم مبدأ ديني أو أخلاقي أو باسم العل والربح المادي إلخ.. وقد أعلن بروطون سنة 1947 بأن «الحياة الإنسانية عليها أن تمتلئ من جديد بالشهوة، عليها أن تصبح أكبر غنى

بطاي، في عالمه المدنس وغير المتمد، الذي تحكمه المحظورات، مجردا من كل سلاح أمام العنف الأبدي، الدمار والموت، جوهرًا وحيدًا، معزولا ومستلبًا، ولكنه في العمق يحب تجاوز المحظورات التي تمنعه من ولوج العالم المتمد، المقدس، عالم الوحدة والكلية. إنه مفروض عليه أن يتوقف عن الوجود كذات، أو فرد، أو أنا، حتى يتحقق كواحد وبالتالي ككل، حتى يتماهى مع نفسه ومع الكل، فقط عندها يصبح حراً، أو كما يسمى بطاي طريقة الحياة هذه: «مستقبلاً». بالنسبة له، فإن ذوبان الأنا، الذي يتحقق بخاصة في مجال الجنسي، هو دائماً فعل عنف، ويظل مرتبطاً بطريقة لا تقبل الذوبان مع التدمير والموت ومع الخوف منهما، الخوف من التدمير الواقعي لفرديته نفسها. حر هو فعل تسليم الأنا، الممتلئ بنشوة، كما يتحقق بالايروتিকা. فعل لحظي، انعكاس للموت، ولا يمكن أن يتحقق في النهاية «كديمومة» بالنسبة لبطاي، أو «كحياة حقيقية» عند رامبو، إلا في الموت.

وقد جاء بروطون هذه النظرة إلى الايروتিকা شيئاً ما «سوداوية»، ولهذا فإنه يتفق مع ما قاله **ed zcibuL** «إذا لم يكن ثمة بد من إنكار معنى الخجل والجمال في الايروتিকা، فإنه لا يمكن إنكار معنى الحياة والمقدس، دون أن يتربط عن ذلك إنكار للايروتিকা نفسها» (ولكن الجنس والايروتিকা هما بالنسبة لبطاي: «إقبال على الحياة» ولكن: «حتى

له، الإنسان كائن بريء». «لم تكن هناك أبداً فاكهة محرمة».

من جهة ثانية، فإن السوريلية يمكن أن تكون أي شيء آخر، ولكن ليست أبداً مذهباً للذة الخالصة. ومثل الشعر فإن الايروتিকা والحب هما ليبيدو متحول وسام. بالنسبة لبنيامين بيريت فإن أعلى شكل للحب هو «الحب السامي»، ففي هذا الحب «تتحول الشهوة وتسمو، رغم أنها تظل مرتبطة بالجنس». وقد اهتم بروطون خاصة بمشكلة الاعلاء أو السمو بالغريزة الجنسية وقتاً طويلاً من حياته. وتأثر في رؤيته لذلك بما ضمنه جورج بطاي كتابه «الايروتিকা» الصادر سنة 1957، حيث يلعب مفهوما «المنع» و «التجاوز» دوراً مركزياً. وشأنه في ذلك شأن من سبقوه وأعقبوه، يميز بطاي بين عالمين، عالم منتظم، متجانس، مدنس، «غير ممتد» منفصلة فيه الأشياء عن الجواهر، عالم العقل والعمل إلخ.. ومن جهة أخرى، عالم فوضوي، غير متجانس، مقدس، «ممتد»، حيث الواحد متماه بالكل، وهو بالنسبة لبطاي عالم الفوضى والعنف والموت والذي ينتمي إليه أيضاً الجنس. وفي حياته على الأرض يحتاج الإنسان في أي مجتمع يعيش فيه إلى محظورات وتابوهات معينة، التي ظهرت بسبب من الخوف والاشمئزاز من العالم المقدس للفوضى الأصلية، والتي تهدف إلى حماية الإنسان من هذا العالم والحيلولة دون أن يتم ابتلاعه من طرفه. ويظل الإنسان، حسب



تنتهي بالجملة التالية: «ايروس هو إله أسود». ويوضح مقال بنيامين بيريت:

### Les Rouilles encages

الطاقة الجبارة على العنف، التي يحد منها الليبيدو. هذا المقال الذي يوضح بعيدا عن كل دعاة، أي طاقة يقذف بها الإنسان لحظة الجنس وكم هي فوضوية ومدمرة هذه الطاقة، حين يعمد الإنسان إلى سجنها بقفص. والموضوع الأساسي لهذا الجنون الجنسي الجارف هو بطبيعة الحال المسيحية. وقد كان السورييناليون.

واعون بحقيقة أن المجتمعات على اختلاف أشكالها ظلت تنظر إلى الجنس والايروتيكا والحب كقوى هدامة. كما لاحظ أراغون: «الحب: شيء في العمق لا قانون له، رغبة لا تحد في اقتتراف الآثام، في رفض الممنوع، وفي الهدم «إن الحب هو هو مبدأ الشرف في الديمينولوجيا (علم الشيطان) البورجوازية» كما جاء في إحدى المقالات السورية حول فيلم «العصر الذهبي» للويس بوينوليس. ولاحظ أوكتافيو باث أنه «اليوم، وفي الوقت الذي بذل العلم ومعه كل قوى المجتمع النشيطة جهدا كبيرا من أجل توحيد الحياة. ولكن بطريقة سطحية -، فإن الايروتيكا تظل دائما سرا مبهما، طريقة مقدسة للحياة، تبغي مواجهة هذا النظام باستقلالية وقدرة على الخلق». وليس باعثاً على الدهشة، أن السورية التي تحتفي بالحياة على الأرض اجتهدت دائما من أجل «إعلاء شأن هذه القيم

الموت») ويوافق بروطون على الوظيفة المزدوجة للمنع والتابوه كما يراها بطاي: فهي من ناحية حماية من العنف والفوضى وفناء المتغيرين، ومن ناحية ثانية إغراء لا متناهي على التجاوز، ما يعني أن الايروتيكا بدون منع لا معنى لها. ويقول بروطون سنة 1959: «هذا المنع، الذي يضرب بجذوره في أعماق التاريخ، امتلك دائما صلاحية سواء عند من يطلق عليهم «البدائيين» أو عند من يطلق عليهم «المتحضرين». وهو في الواقع الهدف الحقيقي للايروتيكا. إنه سيبرز دائما برويتنا، كلما تمكن المرء من تحريره من الأدغال العنيفة للآراء المسبقة التي تغطيه. والذي يتخيل أنه من الممكن في نفس الآن، ودون أن يلوي وجهه، تجاهل الحكم المسبق والمنع، فإنه لن يكون قادراً على قول شيء بشأن الايروتيكا، لأن وعيه أخطأ الطريق إلى مبدئها المؤسس الذي هو التجاوز».

ولقد كان هذا الفهم للايروتيكا حاضرا في الكتابات السورية حتى قبل بطاي، وهذا روبرت ديسنوس يقول: «لا يمكنني أن أتصور حبا، دون أن يكون مرتبطا بالموت وبالعاطفة والحزن». وعن السؤال: ما الايروتيكا؟ أجاب السورياليون في إحدى ألعابهم المعروفة: «سؤال - جواب» كالآتي: «إنها احتفال فهم في أقبية تحت أرضية». ورواية أندري بيير دو مانديارجس البورنوغرافية:

L'ANglais d'ecrit dans le  
ch'ateau ferme



فالأساسي كان هو النظرة إلى

الحياة. وقد أشار **Jose Pierre**

إلى التسامح الكبير والحرية غير المعهودة بها المرأة داخل الحركة السورية. بل إنني أقول بأن المرأة كانت لها حرية مطلقة «وفي البداية لم يتوجه نقد السوريين إلى البناء الأبوي للثقافة الغربية، وكأبناء لهذه الحقبة الأبوية أعاد السورياليون في المرحلة الأولى إنتاج نفس الممارسات الذكورية. ويظهر هذا الدور المهمش للمرأة بوضوح في قوائم الأشخاص الذين شاركوا في الاجتماعات السورية بباريس بين سنة 1928 و 1932 والتي ناقشت موضوع الجنس، والتي كان الحضور الأنثوي بها جد ضعيف.

ولكن بعد ذلك ستضطلع المرأة بدور كبير داخل الحركة السورية سواء التشيكية منها أم الفرنسية أم الإنجليزية كفنانة وشاعرة ومنظرة. ومنذ أواسط الثلاثينات لم يعد ممكنا اعتبار السورية حركة ذكورية. وبسبب وحشية الحرب، التي تعتبر امتداد للجرائم التي ارتكبتها الحضارة الغربية الذكورية، دخل بروتون في صراع مع النظام الأبوي للثقافة الغربية. ولقد كتب سنة 1944 بأن التدمير النهائي لهذا البراديجم الحضاري الذي نسميه أوروبا، ورأى بأن الأزمة هي من الحدة، بحيث أنه لا يرى حلالها سوى: «أن تعطي الأسبقية لرؤية المرأة إلى الحياة بدلا من رؤية الرجل إلى الحياة التي تعيش اليوم إفلاسها».

المستقلة والخلاقة ضدا على وضاعة مجتمعا المعاصر». ومع تقديس الحب والايروتيكا وفي نفس الآن محاربة الوهم الذي أشاعته «مشاريع الخداع المقدسة»، كما سمى بريفير وغيره الدين والكنيسة، بدأت المرأة تحتل قيمة كبيرة في الحركة المتنوعة السورية، إذ سيتم الاحتفاء بها كحافضة للطبيعة التي مزقتها وهمشتها الثقافة، كقائدة في المجالات المتنوعة والمنسية للقوى الكامنة بالإنسان، وكتوق إلى التحقق الكامل. وهكذا قالت دوروتا تانينغ في مذكرات حياتها: «بملايين الكلمات وصف السورياليون المرأة (...) وأظن أنه حتى في مرحلة الأدب الرومانسي، لم يقدر الكتاب الرجال المرأة كما فعل السورياليون. «فعند السورياليين كما أعلن بروتون سنة 1953» ثم الاحتفاء بالمرأة مثل الأمل الكبير، أمل سوف يستمر في الوجود حين تكتسب المرأة حريتها هذا التقديس كان من جهة ردة فعل على قرون من قمع المرأة من طرف الايديولوجيا المسيحية الأبوية وعلى حصر المجتمع البورجوازي لدورها الاجتماعي بانجاب الأطفال والعمل المنزلي، ومن جهة أخرى لأن الحركة السورية كانت في بدايتها محصورة بالرجال ولم يتحقق وجود المرأة سوى في هامش الحركة، كزوجة أو عشيقة إلخ.. ولقد منح السوريالي للمرأة فرصا كثيرة لم تستطع في البدئ أن تغتنمها. وطبعاً لم يكن الإبداع الفني شرطا أساسيا لكي يصبح المرء سوريايا،

إيروتيكي. وفي معنى أضيق، فإن الشهوة هي الرغبة الملحة للفرد في التوحد بفرد آخر، في التحول إلى واحد.

ولم يخفت قط اهتمام السوريين بحركة الحب، الإيروتيكا والجنس. وتؤكد ذلك المعارض الفنية التي أقاموها، سواء بباريس بين سنتي 1959 و 1960 والتي حملت اسم «ايروس» وسنة 1965 كان الاسم المقترح للمعرض هو: «المرأة من وجهة نظر سوريلية» أو «اعتلاء المرأة للعرش» والمعرض الذي أقامه ببراغ السورياليون التشيك سنة 1968 والذي حمل اسم: «السلام الرائع - يقظة الرغبة». ويكن الاستدلال أيضا على هذا الاهتمام من خلال الكثير من الاستفتاءات العامة التي نظمها السورياليون من التحقق من رأيهم على هذا الاهتمام من خلال الكثير من الاستفتاءات العامة التي نظمها السورياليون من التحقق من رأيهم في هذا المجال (الإيروتيكا) وبالعلاقة مع المجتمع ككل. وهكذا أجروا استفتاء حول الحب بباريس سنة 1929 وآخر حول الشهوة أجراه السورياليون اليوغوسلاف سنة 1932 إلخ... وقد اكتسبت هذه الاستفتاءات شهرة كبيرة، خاصة تلك التي نظمها عدد من أعضاء الحركة السوريلية بباريس في لقاءات متعددة بين يناير 1928 وأغسطس 1932، والتي رغم كل النقد الذي بإمكان المرء أن يقدمه اليوم لها، تظل بالنسبة لزمناها الذي كان أشد ما يكون بعدا عن «الحرية الجنسية»،

وخصوصا، فقد أصبح واجب الفنان إعطاء الأولوية لكل ما له علاقة بنظرة المرأة إلى الحياة. لقد كان الهدف في ذلك الوقت «الدفاع في الفن عن المرأة ضد الرجل، نزع كل السلطات من يد الرجل، لأنه أساء استغلالها وإعادة هذه السلطات إلى المرأة، ورفض كل متطلبات الرجل، ما دامت المرأة لم تنجح بعد في أن تستعيد دورها، ليس فقط في الفن ولكن في الحياة نفسها». وفي كتاب:

### Arcanes

تحدث بروطون عن «العلاج الأرضي عن طريق المرأة»، عن دورها الرائع «الذي تغيبه وعرقلته وتظليله». إن هذا يبدو كما لو أنه دعوة لإعادة إخضاع العالم لنظام أموي. وفي الواقع، فإن بروطون لا يدعو هنا إلى تغيير للسلطة، ولكن إلى توليف بين الذكوري والأنثوي: إلى كلية.

وقد ظلت «نظرة المرأة إلى العالم» شيئا ما معتمدة بالكتاب السابق الذكر، على الرغم من أنه ليست المرة الأولى وضدا على نظام أبوي جامد حسيًا ومتصلب روحياً، يتم الاحتفاء بصورة المرأة - الطفل» هذا المخلوق الذي يحتفظ بالطراوة والبراءة وتدق الحياة والتلقائية، وبالقوة اللاعبة للطفولة».

الشهوة في معناها الواسع هي رغبة الإنسان في تجاوز أسوار ذاته والذوبان في شيء خارجه. أن يتجاوز ذاته ويتحول. وفي هذا المعنى، فكل عمل سوريلي، كل إنتاج أصيل للمخيلة الشعرية، هو عمل

كما تمت الدعوة لتحذير الشبان منه .  
ومن الطبيعي أن يلجأ كتاب مثل  
اراغون وبيريت في العشرينات من  
القرن إلى نشر كتبهم تحت أسماء  
مستعارة، وهذا ما وقع أيضا  
لصاحب كتاب :

## L'Anglais dans le chateau ferme

وقد أصاب dnargeL drareG  
حين أعلن بأنه فقط مع السورالية  
سوف يتخلص مفهوم الايروتিকা من  
معناه المنحط الذي رافقه منذ ظهوره  
بالقرن التاسع عشر .

ونفس الكاتب يشير إلى أنه وحتى  
سنة 1952 ظلت قواميس التحليل  
النفسي تعرف الايروتিকা على أنها  
«افراط في الغريزة الجنسية» .

طبعاً، كما قال بروطون، فإن تعدد  
الوسائل التي وهبت للسورالية  
تنوعاً أسلوبياً كبيراً، حتى أنه لم يعد  
من السهل الحديث عن تيار أسلوبى  
محدد، هذه الوسائل يجدها المرء  
أيضاً في نصوص وصور أولئك  
الذين انتقدوا السورالية . ولأن  
السورالية وقفت ضد كل شكل من  
أشكال الرقابة والمنع، لم يكن خيال  
شعراءها ورساميهما مرتبطاً بمبدأ  
محدد، وكبيرة كانت المساحة  
المخصصة للتصورات والتعبيرات  
الايروتيكية . عديدة هي المؤلفات التي  
احتفت بالحب «الخالص» وعديدة  
أيضاً هي تلك المؤلفات التي احتفت  
بالجنس الحيوانى وبكل الانحرافات  
الجنسية : النصوص والصور تلك قد  
لعب طبعها «الخليع» بعكس الصور  
البورنوغرافية التجارية لهذه الأيام ،

مشروعاً شجاعاً ومنتوراً . وتظهر  
تقارير هذه الجلسات التي لم تنشر  
كاملة إلا سنة 1990 ، بأن السورالية  
وخاصة فيما يخص العلاقات  
الجنسية كانت سابقة لعصرها .

هذا الفارق بين روح العصر  
والسورالية تظهره بحق تجربة  
الرسام السورىالى ويلهلم فريدي  
بمجمعنا الذي مازال رهين المبادئ  
المسيحية . فلوحته «قتلى الحرب  
العالمية» (1936) والتي بعث بها  
للمعرض السورىالى العالمى بلندن  
سنة 1936 ، تمت مصادرتها من طرف  
رجال الجمارك الإنجليز، بدعوى أنها  
مخلّة بالأداب العامة، بورنوغرافية .  
وقد أفلتت بصعوبة من الحرق كما  
كان ينص على ذلك قانون تلك الأيام .  
وفي العام التالي تمت مصادرة  
أعمال أخرى لهذا الرسام من طرف  
الشرطة الدانماركية وتم تقديمه  
للمحاكمة . وقد اضطر فريدي إلى  
قضاء فترة بالسجن، كما فقد ثلاثة  
من أهم أعماله، ولما تقدم بطلب  
استعادة تلك الأعمال سنة 1961 ،  
ووجه طلبه ذاك بالرفض . فأعاد  
رسم تلك الأعمال الثلاثة المصادرة  
وعرضها بكوپنهاجن، ودقائق بعد  
انطلاق المعرض، وصل رجال  
الشرطة وأغلقوا المعرض وحجزوا  
اللوحات، فقط سنة 1963 سوف  
يستعيد فريدي لوحاته وتتم تبرئته  
قضائياً .

وقد اتسم رد فعل الصحافة  
البورجوازية على المعرض  
السورىالى «ايروس» في باريس  
بالعدائية، وتم اعتباره كدار للدعارة،

دورا هداما، ضدا على يرانويا ونفاق المسيحية.

وأركان هذا الطيف الايروتيكى السورىالى يمكن أن نجدها عند أندريه بروطون وتصوره عن «الحب المنصب» أو عند بنيامين بيريت و «حبه المتعالى»، ومن جهة أخرى في كتابات الماركيز دو ساد التي تطبعها شهوة غامرة لا يسير لها غور. وبالنسبة لبروطون الذي تأثرت فلسفته عن الحب بحب السراي القروسطي وبالتقليد الباطني والخنثوي، ولكن أيضا بمذهب الحب الرومانسي الذي كان يسعى إلى الحلول بالمحبيب، فإن الحب يظل عنده تجربة الكلية و «الحياة الحقيقية» التي تتحقق بتلك اللحظة «التي يصل فيها فعل الحب إلى ذروته، والذي لا يمكن أن يختلف في شيء عن كل المطامح النبيلة للعقل. فلا شيء يظل تحت الذروة». لقد كان بروطون صفائيا في حبه وليس متمزما. وتصوره كان شيئا ما واحدا. فالحب في معناه السامي لا يمكن أن يكون إلا باتجاه شخص واحد من الجنس الآخر وشرطه هو المعاملة بالمثل. «الحب المنصب» يعني بالنسبة له أن «الاختيار يتحقق خارجنا، إنه أشبه بقدر مشترك (...)». هذا النوع من الحب هو بالنسبة لبروطون «المبدأ المؤسس للتقدم الأخلاقي والثقافي»: إنه نوع من الخلاص.

اللغة الكبرى قد رفعت. إنه الحب الإنسانى الذي تكمن به كل قوة لتجديد العالم. وليس فقط بروطون

وبريت من فهموا الحب بهذا الشكل، فهذا أراغون يقول: «أن يحب المرء امرأة يعني أن ينظر إليها على أنها المعنى الوحيد لحياته، والذي تتراجع أمامه كل المعاني الأخرى».

وبالجهة الأخرى للطيف الايروتيكى للسورىالية يلتقي المرء بالماركيز دو ساد. وحوالى سنة 1930 بدأ اهتمام بروطون وأصدقائه بهذا «الماركيز الالهى»، واستمر دون انقطاع اهتمام العديد من السورىالين بساد، رذا حولوا بعض أعماله إلى لوحات فنية، أو اقتبسوها أو علقوا عليها. لقد كان بالنسبة لهم المحرر الكبير للشهوة، والذي ألقى الضوء على هذه الطاقة الأصلية للإنسان، دون أن يولي اعتبارا للتصورات الموروثة عن الخير والشر، محرراً الشهوة من غياهب السجن الذي اعتقلتها به المسيحية. لقد أوضح بأنه لا وجود للشر، لا وجود إلا للبراءة. لقد كان أحد كبار الكتاب الذين مهدوا الطريق لإقامة أخلاق للحب، تقوم على التحرير الكامل للشهوة، وتهدف إلى التحقيق الكامل للإنسان.

وبين قصيدة الحب العفيفة والقصيدة النية، للحمية نجد العديد من القصائد التي تخطط بين الاثنين: الحب والشهوة. الحب والشهوة هما بالنسبة للسورىالين الجدليين صورتين لشيء واحد. إنه أيضا رأي بروطون الذي قال: «الحب الوحيد الذي يوجد، هو الحب الحسى» إنه يكتب في «الحب المجنون»: «إنني أوله ظلالك السامة، ظلالك القاتلة، ولم



أتوقف قط عن تأليها. وسيأتي يوم ويعتبرك الإنسان فيه سيدته الوحيدة...». وفي مكان آخر: «الضوء الرائع والباهر لشعلة الحب المجنون، لا يجب أن تخفي عنا مما تتكون منه هذه الشعلة، أن تمنعنا من النظر إلي عمق الجوهر الذي عليها أن تتغذى عليه إذا أرادت أن لا تنطفئ».

ويعتبر السوراليون ثنائيات من قبيل الشهوة والحب أو الحيوانية والروحية مجالات منفصلة اصطناعيا. كما يهتمون بالحياة الجنسية للفرد. وبالنسبة لهذه الممارسة الحياتية، فقد حاول بروطون في أواسط الثلاثينات التنظير لنوع من أخلاق الايروتিকা والحب. ولأن الحب بالنسبة له يتحقق فقط لدى شخصين من جنسين مختلفين، فإنه رفض ليس فقط الشذوذ الجنسي ولكن كل ما لا يتفق مع فكرته عن الحب. لقد فهم الشهوة الجنسية، الدونخوانية، الإباحية، كممارسات أنانية لا تتفق مع أخلاق الحب عنده، كما رفض كما كل شكل من أشكال الأفلاطونية والزهد. إنه يكتب في مقدمته لمعرض «ايروس» سنة 1959:

«إن التصور السورالي عن الايروتিকা يختلف عن وسائل السهلة، التي دنست للغز الإنساني». ولكن دعاة التسلية السهلة قد وجدوا أيضا بداخل الحركة السورالية، ولهذا يجب علي المرء أن يحترس من أن يربط أخلاقيات بروطون مع السلوك الواقعي لبعض أصدقائه. بل منذ سنة 1929 اختلفت الأجوبة على

سؤال: «ما الحب؟» بين بروطون وبعض السوراليين. وفي سنوات الثلاثين دخلت السورالية مع كلمات جوزيه بييريه مرحلة ايروتيكية السلوك. وهذا الصعود للحمى الايروتيكية لا يرجع إلى مفهوم «الحب المنصب» لبروطون، ولكن في الغالب للإباحية والدونخوانية، حتى أنه بإمكان المرء أن يقول بأن بروطون في «الحب المجنون» كان يتوجه بالكلام إلى السوراليين أنفسهم.

ومن بين الدونخاوينين - وحتى نتحدث فقط عن الباريسيين منهم - شار وديشو وايلوارد وإرنست ومان ماي. آخرون مثل اراغون ولا يريس وأيضا ايلوارد تعودوا على زيارة دور الدعارة. في حين يعلن بروطون سنة 1932: «لم يسبق لي قط أن نمت مع عاهرة، وذلك أولا لأنه لم يسبق لي أن أحببت عاهرة ولا أظن بأني قادر على ذلك، وثانيا لأنني أستطيع أن أعيش عفيفا إذا لم أكن أحب امرأة. وفي هذا الوقت الذي ازدهرت فيه دور الدعارة، يعلن بروطون: «إنني أحلم بإغلاق كل دور الدعارة، لأنها أماكن يتم فيها دفع ثمن كل شيء، إنها أشبه بملاجئ وسجون». ويقول في «الحب المجنون» منتقدا الإباحية: «أن يحتاج المرء لتغيير موضوع الجنس، بموضوع آخر، يعني أنه مستعد لأن يخطئ بحق البراءة، بل إنه قد أخطأ فعلا بحقها، بحق البراءة في معناها المطلق. إنه يقول: «عبر لوحة أو قصيدة أو فعل الحب نفسه، يمكن



للمرء أن يحط من قدره، إذا ما كان الآخر الذي يسلمه جسده، ليس في وضعية الغيبوبة»، إذا لم يتجاوز حدود وعيه، وشخصيته، إذا ما يقفز فوق أناه: الحب كإضاءة، كنشوة محررة، كتجربة سحرية للاكتمال للكلية، للقداسة.

إن قوله هذا، رفض لكل ما أنتجه مجتمع الاستهلاك من «حرية جنسية». ففعل الحب كفعل غيبوبة (غياب عن العالم وفناء بالمحبوب) كما يفهمه بروطون، يبدو الناس اليوم أشد بعدا عنه. إن النشوة تتحقق اليوم فقط في الأشكال الاستهلاكية المنحرفة للذة، والليبيدو يحكمه اليوم مستغلون تجاريون. ويكتب بيريت سنة 1956: «لقد تم تحطيم حصن الآراء الجنسية المسبقة. إن ذلك يخفي أولا مستنقعا قد يبدو للعين مسالما ولكنه يهدد البشر بالغرق. ونتيجة كل ذلك، حرية جنسية لا محدودة، ضدا عن الحب السامي، وهي لا يمكنها أن تصنع من الإنسان في النهاية سوى كائن صغير. ونفس الرأي يقتسمه بطاي، وكذلك الشأن مع بروطون، الذي وقبل وفاته بقليل أفصح غير ما مرة عن رأيه بالتربية الجنسية. لقد كتب سنة 1964: «إن المرء ليخطئ إذا ما دعا إلى تجاوز كل التابوهات والمحظورات الجنسية. إن التربية

الجنسية المنظمة لا يمكن أن تكون صالحة إلا إذا احترمت طاقة «الاعلاء»، وإذا وجدت الوسيلة والطريقة لتجاوز إغراء «الفاكهة المحرمة». إن الأمر يتعلق بالتلقين فيما يخص التربية الجنسية، تلقين كل ما تتضمنه كلمة التربية الجنسية من قداسة - طبعاً ليس في المفهوم الديني - وما يقتضيه البحث عن التكوين المثالي للزوجين. إن هذا هو ثمن الحب، أما ما ينفخ فيه اليوم علي أن تحرر جنسي، فهو كما قال بروطون سنة 1964 تدنيس كبير، تدنيس للمكان الذي تولد به الأحلام. إنه يدعو بعكس ذلك إلى الاعتماد على المبدأ الباطني الذي يدعو إلى إخفاء بطريقة ما لما تم كشفه، وعلى المرء أن يحترس من تجويف ما ينبت في أعماق قلب الإنسان. إن من شأن ذلك التجويف أن يحول المرء إلى كائن صغير كما أعلن بروطون وكلما كان الإنسان صغيرا كلما كبرت لا إنسانيته: إن السياق واضح، وهو يقدم لنا يوميا عبر الأخبار من كل مكان في العالم، فلا الحقد المؤسساتي ضدا على الجسد والحياة يوافق طبيعة الإنسان، ولا أشكال الاستلاب الجنسية الجديدة لثقافة الهزل، التي يبتعد فيها توحيد الأجناس من «اللغز الكبير للإنسان»، لينحط إلى مجرد «حرون».

إن قوله هذا، رفض لكل ما أنتجه مجتمع الاستهلاك من «حرية جنسية». ففعل الحب كفعل غيبوبة (غياب عن العالم وفناء بالمحبوب) كما يفهمه بروطون، يبدو الناس اليوم أشد بعدا عنه. إن النشوة تتحقق اليوم فقط في الأشكال الاستهلاكية المنحرفة للذة، والليبيدو يحكمه اليوم مستغلون تجاريون. ويكتب بيريت سنة 1956: «لقد تم تحطيم حصن الآراء الجنسية المسبقة. إن ذلك يخفي أولا مستنقعا قد يبدو للعين مسالما ولكنه يهدد البشر بالغرق. ونتيجة كل ذلك، حرية جنسية لا محدودة، ضدا عن الحب السامي، وهي لا يمكنها أن تصنع من الإنسان في النهاية سوى كائن صغير. ونفس الرأي يقتسمه بطاي، وكذلك الشأن مع بروطون، الذي وقبل وفاته بقليل أفصح غير ما مرة عن رأيه بالتربية الجنسية. لقد كتب سنة 1964: «إن المرء ليخطئ إذا ما دعا إلى تجاوز كل التابوهات والمحظورات الجنسية. إن التربية

# سيرة

## القصص

بقلم: دافيد فونتان

ترجمة د. أحمد منور

فإنه لا يستطيع إلا يجعلها ذات معنى بشكل موجز على الأكثر أو الأقل، ومباشر. وعليه فإنه في تحليل درجات الإعلام السردية، لابد من التمييز بين قصة الأحداث، وقصة الأقوال، فبفضل ما في قصة الأحداث من تنافر بين الأفعال والإشارات المرورية، فإنها لا تستطيع إلا أن تنتج إيهاما بالمحاكاة *Pillusion de mimesis* وذلك بفضل تفاصيل احتمالية مثبتة لذاتها (يسمىها بارت بـ «مؤثرات الواقع»)، وبفضل الوصف أيضاً، والإسهاب القصصي الذي يفرض الاستقلالية الظاهرة للمرجع.

كيف تدمج القصة خطاب الشخصيات؟

قصة الأقوال هلي الحقيقة مرتبطة ارتباطاً حميميا بقصة الأفكار، من حيث أن المشاعر والأفكار تعتبر مبدئياً لفظية في الأدب، وعليه فإن العناوين التي ستأتي تخص إذن بنفس القدر الخطاب المنطوق مثل

بالمقارنة مع «الصيغة (Mode) بالمعنى النحوي، التي تسمح بإعطاء الفعل درجة تأكيدية معينة (مجرد، أو شرطي، أو ناقص)، وبتنوع وجهات النظر حوله (مجرد، أو طلبية، أو جامد، أو اسم فاعل) فإن السرديات *La narratologie* تعطي اسم صيغة لما يمس تنظيم الإعلام السردية، أي الدرجة في حضور ما يروى، كما لو أن القصة قد وضعت على مسافة ما كبيرة، وكذا تنوع وجهات النظر، على حسب تبني القصة لمنظور (*Perspective* هذا الطرف أو ذاك في الأحداث).

### المسافة Distance.

في تصنيف أفلاطون لصيغ الخطاب، خص الحوار الدرامي باسم «المحاكاة» *Mimesis* في مقابل القصة، والواقع أن الخطاب السردية لا يمكن له أن يحاكي إلا الأقوال. أما الأفعال

□ أبي ○ يجد دائما مبررات للتخلص، إنه لا يريد أن يكون مدينا لأحد، كان هذا مبدأه» (لويس فردينان سيلين، المرجع السابق الذكر). فالجملّة الأولى في الخطاب المروي تبدو كأنها تشير إلى أن الجملّة الثّانية تنقل كلام الأب بأسلوب غير مباشر حر، إلا أنه يمكن أن يكون الأمر متعلّقا أيضا بنقل أفكار الأب، وحتى بنوع من التحديد المسبق لطبعه (تكرارية تعميمية) من قبل السارد أثناء ما كان يتذكر المشهد.

الخطاب التقريري *Rapporte*: (أو الأسلوب المباشر)، وهو كلام الشخصيات نفسها بنصه الكامل المفترض، مثل ما هو الحال في المسرح، ويدخله السارد عامة بفعل تصرّحي (أو تفكيري) يوضع في البداية، أو يدرج في الكلام، ولكنه يمكن أيضا أن يترك الكلام بشكل فجائي للشخصية، واضعا إياه ببساطة بين مزدوجين (يقال لها الصورة الفجائية). إن هذا الخطاب الذي يفترض فيه أن يكون النقل الحرفي المباشر لكلام الشخصية يعد أحد المحددات الأساسية لطبعها. فبذلك كان ينمط شخصياته عن طريق انتمائها الاجتماعي، من المزاج اللفظي لمحدث النعمة (مثل كروفال في رواية «العمة بات») إلى الغنة الممططة للبوابة الباريسية (الأم «سيبو» في رواية «ابن العم بونس»).

لقد تحررت الرواية الحديثة من نموذج المشهد الدرامي الذي فرضه أرسطو من منطلق التفوق المحاكاتي في المسرح، دافعا إلى المطلق الصورة

الخطاب الصامت أو «الداخلي»، ونبدأ بالمسافة الأكبر، وبالشكل الأكثر اختصارا.

الخطاب المروي أو المسرود: يعد خطاب الشخصيات فعلا *Un acte* دون أن تكون خصوصية الكلام قد أخذت في الاعتبار، بحيث لا يظهر فيه إلا مضمون خطاب المرجع وحده، بلا ذكر للكلمات التي استعملت بالفعل، مثل «كان يقترح رحلات تتره، ولم يكن أبي دائما ليقبلها».

الخطاب المنقول *Transpose*: (أو الأسلوب غير المباشر). قد يدخل خطاب الشخصيات ضمن المادة المتواصلة للقصة عن طريق أفعال تعلم *marquant* فعل القول (مثل: فقال، ورد... إلخ). إن هذا الشكل الوسيط لا يضمن المحافظة الدقيقة على القول المنقول، ويفترض تكتيفا أوليا له من قبل السارد.

الأسلوب غير المباشر الحر: وهو نوعية من الخطاب المنقول، وفيه يحذف الفعل المهد، ويحافظ في الوقت نفسه، على كل علامات الأسلوب غير المباشر. وفي اللغة الفرنسية يكون النسق الزمني فيه مركزا على فعل الحكي *L'imparfait* إن هذا التخفيف يسمح بمنقولات أكثر طولا، ويكون، بالخصوص، مبهما وغنيا بالمؤثرات الجمالية، من فعل التردد المزدوج الذي يجره بين الخطاب الداخلي والخطاب المنطوق من جهة، وخاصة منذ الاستعمال المنهجي الذي قام به فلوير لنقل أفكار شخصياته. وبين خطاب الشخصية وخطاب السارد من جهة أخرى، «كان

مشكلة وجهات النظر لعبة جمالية ونقدية، من «هنري جيمس» إلى «سارتر»، علما أن جونات قد أتى علي دراستها بكل عناية، وبشكل نهائي، فيميز بين وجهة نظر الشخصية وبين صوت السارد، بين سؤال «من ينظر (يستقبل)؟» وسؤال «من يتكلم»؟، ويحدد بهذه المقولات التي كانت موجودة من قبل ولكنها كانت مشوشة. حقا إنه حتى في حالة وجود تداخل بين هاتين الهيئتين، مثل ما نجد في قصة السيرة الذاتية، فلا بد من تمييز ضمير المتكلم لله "Je" الحدكي Racontant، وضمير المتكلم لله "Je" المحكي عنه Raconte (البطل)، حيث لا تهيمن وجهة نظره دائما. إن هناك ثلاثة أنماط من التلقي السردي ممكنة، انطلاقا من بؤرة ما، أو «تبئير: Focalisation) وهي كما يلي:

التبئير صفر، أو القصة المبارة: وفيه لا وجود لبؤرة استقبال الشيء مكان بعينه، لا في ضمير الشخصيات، ولا في خارجها، ولكنها توجد في كل مكان في الآن نفسه، وبشكل متواصل، دون أن تتحجر أبداً في مكان محدد، إنه لا يفرض منظوراً بقدر ما يقترح نظرة عامة (Un panorama) علي الأحداث. ولها يطلق عليه أحيانا وجهة نظر الإله، أو يوصف الراوي بتعبير أكثر حذرا، بـ «العارف بكل شيء: Omniscient»، عندما لا تكون معرفته مبررة (أو مبررة بعض الشيء) عن طريق القصة نفسها، أي أنه يقول أكثر مما يمكن أن تراه (أو تعرفه) الشخصية. التبئير الداخلي: وهو إدخال البؤرة

الفجائية في «الحوار الداخلي»، حيث يتلاشى السارد منذ البدء دون أن يترك أي أثر. حتى ولو مزودجين خلف الشخصية، وفيض خطابه الداخلي أو المنطوق. وانطلاقا من واقع أن هذا الحوار الداخلي (Le mono-logue) ليس تقريريا (وهو ما يدفع إلى افتراض وجود وسيط سارد، كان قد تلاشي مؤقتا)، فإن جونات يقترح أن يعطى له اسم جديد هو «الخطاب الفوري: Le discours immediat». عبر السياج، ومن بين عوالق الزهور، كان في استطاعتي رؤيتهم وهم يضربون». هكذا تلقي، بشكل فجائي، الجملة الأولى من الحوار الداخلي لـ «بانجي» التي تفتتح بها رواية «الصخب والعنف» لفولكنر، بالقارئ في الضمير المتفجر بالأحاسيس التي عشاها بحدة، أو التي أعاد إحياءها في ذاكرته أبله في الثالثة والثلاثين من عمره، كان يشاهد لاعبي الغولف في ساحة الضيعة العائلية.

### المنظور: التبئيرات الثلاث؛

إن كلمات: «رؤية» و«وجهة النظر» و«بؤرة Foyer». وعن طريق المجاز (وهي صورة بلاغية تتمثل في أخذ الجزء في مكان الكل) الذي يأتي من التماثل مع الرسم ومع السينما. تشير إلى الموضع الذي يكون الاستقبال منه في القصة، فبؤرة الاستقبال تسمح بضبط الإعلام السردية، بتحديد منظور القصة في الأحداث، حسب مختلف العمليات الحصرية الممكنة للحقل، غير أن

الدنيا» *Peau de chagrin*، ولكنه يمكن أيضاً أن يكون تبئيراً ثابتاً، مثل ما نجد في الروايات الأمريكية التي تنعت بـ «الموضوعية»، كروايات هيمنكواي أو «هاميت» حيث يكون على القارئ أن يكون العقدة انطلاقة من المعطيات الخام التي تقدم له.

### 3.2. الصوت السارد؛

بعد أن دققنا النظر في العلاقات بين النص وبين العالم التخيلي الذي يخلقه، فإنه يتعلق الأمر الآن بدراستنا للعلاقات التي تتأسس بين الخطاب التخيلي وبين ملفوظه. إن المشكلات المتعلقة بالصوت السارد، أو بتعبير آخر، المتعلقة بالتلفظ الأدبي، هي الأكثر تعقيداً، والأكثر جاذبية، لأنها تقع في صميم تكوين القصة.

### الاستقلالية الحتمية للهيئة الساردة؛

إن السارد لا بد أن يميز بعناية عن المؤلف الحقيقي للقصة، الذي غيب إلى الأبد عن النص، وهو ما عبر عنه بارت بكلمة غامضة هي «موت المؤلف». إن السارد هو ببساطة هيئة خيالية وضعتها بنية القصة، علي نفس المنوال الذي وضع عليه العالم الذي تمثله القصة. وكما أن الشخصيات يمكن أن تختزل مؤقتاً في وظائفها، وتوصف باعتبارها فواعل *Actants*، فإن السارد ليس أبداً إلا الاسم الذي أعطى لذلك الذي يروي

السردية في ضمير شخصية (تبئير ثابت) أو عدد من الشخصيات، بشكل متوال (تبئير متنوع)، أو بالتناوب (تبئير متعدد، مثل الرواية المكتوبة عن طريق الرسائل)، فكل شيء يقدم للقارئ عبر هذه النظرة الذاتية: الأحداث، والمواقف، والحوارات، وحتى المناظر الطبيعية... فإذا احترمت هذا التبئير بدقة، فإن الفاعل الشاهد *Lesujet temoin* لا يظهر أبداً كما هو في التخيل، ولكنه يظهر فحسب بشكل غير مباشر في الصورة التي يكونها عن الآخرين، وحسب تصوره للعالم. والواقع أن التبئير الداخلي المطلق لا يكون ممكناً إلا في الحوار الداخلي (المونولوج)، حينما لا تكون هناك بالتحديد أية نظرة للسارد على الشخصية. وبالعكس من هذا، فإن التبئير الداخلي النسبي هو أكثر تداولاً، فيقدم بوضوح الشخصية كرابط *Relais*، ويلجأ إلى أفعال تمهيدية، ليدخل أفكاره وتصورات. وأبرز مثال على ذلك نجده في قصة معركة «واترلو» في بداية «دير بارم» (لستاندال) التي بئرت على شخصية فابريس.

التبئير الخارجي: وهو كل شيء موصوف من الخارج، بحياد تام، على حسب الظواهر التي تبدو بها الأشياء، للإدراك الإنساني، دون أن تكون عاكسة لوجهة نظر أي فاعل كان، وهو يستغل كلاسيكياً للقصة بواسطة ملاحظة خارجية، قبل أن يتلاشى لصالح تبئير آخر داخلي عند فلوبير (في التربية العاطفية)، أو تبئير صفر عند بلزاك في «حطام



يحيل علي الماضي المحدد ولكنه يحيل على بعد شبه خارج عن حدود الذاكرة Immemorial، على ماض لا سن له، خالص من أي تلويع إلا أن زمن الحدث يمكن له أن يلتحق بزمن السرد في نهاية الحاضر ليضعف من التأثير الواقعي. هذا ما نجده في نهاية «السيدة بوفاري» عندما يتلقى الصيدلي «هومي» «صلب الشرف». والسرد بالخصوص كثير ما يختزل مدته، حتى وإن كان عملية الحكي داخل القصة ذاتها تأخذ وقتاً، مثل «أمسية عند الماركية دي روشفيد» في رواية «سارازين».

السرد السابق (Narration ante-rieur) وهو شديد الندوة، ولا يتدخل، إن صح القول، إلا في القصص الثانوية (المدرجة في القصة الرئيسية) التي تنتمي إلي النبوءة أو التكهّن. وبهذه الصفة فإنها تلعب في الغالب دوراً حاسماً في العقدة، وتظهر بشكل مثالي قوة القصة. فالسرد الداخلي للعراف يشد نابض التراجيديا ويسرع وتيرة الحدث بحثاً عن تحويله. وهذا، مثله مثل الخطاب المحكي، يظهر الكلام على أنه فعل.

السرد المتزامن (Narration Simultan-ee) وهو السرد الذي يجري في ن واحد وبدقة مع الحدث المتلفظ به، ويلتقي فيها الزمان في كل النقاط. هذا الالتقاء يجر القصة، التي تصبح غير مستقرة، إلى التآرجح، تارة نحو الحدث الذي يكون في حالة السرد، مثل ما نجد في بعض روايات «صامويل بيكيت»، التي يصبح

لقد فصل فعل الكلام هو أساس التخيل، ما بين المؤلف والسارد بما يشبه الخندق. إن ما أصبح مهماً أن يدرس الآن في الخطاب السردى، إنما هو آثار Les traces وتنويعات Varia-tions هذه الهيئة المنتجة خالياً، أي دراسة زمن السرد، والمستويات السردية، و «الشخصية» بمعناها اللفظي.

## زمن السرد:

كل حدث داخل القصة هو بالضرورة موجود زمنياً بالنسبة لخطة السرد المفترضة، حتى ولو اقتصر ذلك على زمن الأفعال، في حين أن مكان السرد يبقى في معظم الحالات غير محدد، فالعلاقة الرئيسية التي تعقد الصلة بين الزمن والحدث، والزمن والسرد هي إذن علاقة ما قبل وما بعد، أي علاقة ترتيب.

السرد اللاحق: (Narration ultérieure)، وهو، كما يبدو من بعيد، الأكثر تداولاً، يروي الحدث بعد أن يكون قد انتهى في شكل فيضان، وبكيفية فورية، إن صح القول. ويكفي استعمال الماضي لتمييز السرد اللاحق، وبالأخص عند استعمال الفعل البسيط (المنتهي) (Le passe simple) (في الفرنسية) أو preterit، وهو الزمن الأكثر ملائمة للقصة ولترتيبها الذي لا يقبل التعديل، حسب ما يرى بارت: ولشدة التركيز على الخصوصية المنطقية للحدث، يصبح هذا الزمن لا

الحكي فيها عملية نجاة بالنفس تافهة.

السرد الوسيط - Narration intercal- ee: وهو يسمح بإحداثا ألفظ التأثيرات ربما، ربما لأن كل وتيرة من وتأثر القصة تتبع علي الفور بعد حدوث التقرير. إنه لا يتجلى من الناحية العملية إلا في هذين الشكلين من الكتابة التي يكون المرسل إليه فيها محددا مثل المذكرات الشخصية والمراسلة، والأنواع الأدبية التي تحاكيها. والفعل السردى هنا يمكنه أيضا أن يعدل الحدث عن طريق رد الفعل العكسي، ففي رواية «الاعتراف الوقح» للروائي الياباني «تانيزاكي» يناوب المؤلف بين المذكرات الشخصية لأستاذ جامعي متقاعد ومذكرات زوجته، حيث يفترض كل واحد منهما أن الآخر يقرأ مذكراته، وعن طريق البوح بأسرار مزيفة عن علاقاتهما الغرامية، يحاولان القيام بمناورات متبادلة، في صراع لا هوادة فيه في النهاية.

مستويات السرد: إن مفهوم «القصة المتضمنة» التي لجأ إليها تودوروف، هي جديرة بأن تؤخذ في الاعتبار، غير أنها تهمل الفروق التي تفصل بين من يحكي، ومن يحكي عنه، فالهيئة الساردة لا تكون أبدا على نفس الصعيد مع الحدث الذي ترويها، إنها تتموضع خارج العالم المستحضر، من حيث إنها، بالتحديد، تحكي عنه، ولهذا السبب يقال للهيئة الساردة للقصة الرئيسية خارجية Ex-tradiegeique في حين أن الشخصيات التي تحكي قصة حقيقية داخل

القصة، أو قصة معينة metadegietique (في الدرجة الثانية) فهي تشكل ساردين داخليين Intradiegetique.

ولا بد من التوضيح في الحال أن هذه المصطلحات لا تبين إلا الوظائف، التي يمكن أن تكون متعددة Cumules، فضمير المتكلم المجهول لله Je الذي يروي وقائع الحفل الراقص في «سارازين» هو في الوقت نفسه السارد من خارج القصة وهو شخصية قصصية (من داخل القصة)، إلا أنه حينما يروي في أمسية اليوم التالي قصة النحات «سارازين» للسيدة «راشفيد»، فإنه يتحول من جهة أخرى إلى سارد من داخل القصة، فهو يحتل إذن، طوال هذه القصة التي ترافق القصة الرئيسية هيئتين ساردتين في الوقت نفسه: فهو يحكي أنه يحكي ما جرى للشباب النحات، في حين أن الحكي يعني دائما الحكي لأحدهم، أي التوجه إلى جمهور، إلى مرسل إليه في حالة تواصل، فالسارد في «سارازين» يتوجه في الوقت نفسه إذن إلى مسرود لها Unenarrataire من داخل القصة - وهي الماركية - التي تحتل مكانا وسيطا بينه وبين القارئ كموصل للتلقى: وبينه وبين السارد له، الواقع خارج القصة، والقارئ المفترض الذي هو أفق أي سارد.

مشكلات الضمير:

إن التسميات المتداولة، مثل «قصة بضمير المتكلم»، أو «قصة بضمير الغائب المفرد» هي تسميات لا ترضي، لأن حتى في قصة بطلها «هو»، فإن

نفسه بطلا، مثل ما نجد في «البحث عن الزمن الضائع». وهذا الموقع الأخير للسارد لا يجعله متجانسا مع القصة فحسب ((Homodiegetique، ولكنه يجعله هو نفسه جزء من القصة ((Autodiegetique، حيث يحكي ذاته هو نفسه. إنه يشكل لنفسه هو ذاته قصته الخاصة.

### خلاصة مؤقتة:

من هذه المقولات الدقية والبارعة جداً أحياناً، فإنه يتعين علينا أن نعرف كيف نستفيد منها عن دراية. إنه بالأحرى، من غير اللازم أن نستعملها مثل ما استعملها جونات نفسه بخصوص «بروست» إلا إذا تمكن التحليل من أن يبين الخروقات ((Lestransgressions بالنسبة للقوانين المعتادة، وللنماذج الموضوعية سلفاً. إنها ستبدو لنا، على أية حال، ثمينة للمقارنة بين الأعمال الإبداعية ووضعها في مواضعها. مع العلم أن هدف الشعرية لا يكمن فيها في حد ذاتها. ولكن في قصة أدبية، في توجه جديد، في تجربة جمالية يجري تحديدها وتجعل قابلة بالتقريب أن تكون تواصلية.

«أنا» السارد حاضر بالقوة دوماً، من واقع وضع علمية التواصل ذات الخصوصية للقصة (ضمير «أنا» يحكي شيئاً ما لضمير «أنت» افتراضي)، ويمكن له أن يتمظهر بالقدر الذي يطيّب له، باعتباره هيئة للمؤلف «جاك القدري»، دون أن تكون القصة محكية على لسان ضمير المتكلم. إن ما تهدف إليه هذه التعابير بشكل تنقصه المهارة، إنما هو في الواقع الاختلاف الأساسي بين القصص التي يكون فيها السارد حاضراً في نفس الوقت كشخصية، وبالتالي يكون متجانساً مع عملية القص ((Homodiegetique، والقصص التي لا يتدخل فيها كشخصية، ويبقى بشكل عادي (إلا حينما يكون فوق الحكي (Metalepse)، داخل كعالم شديد الطواعية، مرتبط برغبته كحاك. من جهة أخرى، فإن حضور السارد كشخصية له درجات، فقد يكون شاهداً جماعياً غير معلوم، مثل سكان مدينة «جيفرسون» الصغيرة، الذين كانوا شهوداً على مأساة عانس ثرية، وذلك في قصة فولكنر «وردة لإيميلي»، وقد يكون شاهداً له موقع، ومنمط مثل الدكتور «واطسون» الذائع الشهرة، وأخيراً، قد يكون هو

# هنري ميلر..

## من التشرد والفاقة إلى قمة النجاح

هنري ميلر واحد من أولئك الكتاب الخارجين على قانون الأدب! وهو من أولئك الذين كتبوا وأبدعوا الكثير، دون أن يكون لهم انتماء أدبي محدد، ودون أن يتم إدراجهم في سياق تيار أدبي ما.

وميلر يمكن إدراجه فقط في سياق الأدب الغاضب الذي أنجبته أمريكا في هذا القرن. فهو كاتب عبثي وفوضوي وغاضب جداً، وأشهر أعماله هي تلك التي يسرد فيها أفكاره وتجاربه وحياته بين أمريكا وأوروبا، وهو يصب نقمته على بلده الأصلي.. أمريكا، ويهاجم نمط الحياة الأمريكي بضراوة.

بقلم: وفيق يوسف

■ عمل سائقاً  
وعامل لل نظافة  
وبائعاً للكتب

■ أمه عاملته  
بمزید من القسوة  
ووالده جافاه

أبصر هنري ميللر النور في منطقة مانهاتن - نيويورك، في 26 كانون الأول 1891 من والدين أمريكيين - ألمانيي الأصل، وفي نهاية سنته الأولى انتقلت العائلة إلى مدينة بروكلين حيث قضى الطفل مرحلة الطفولة والمراهقة هناك. وفي العام 1907م دخل ميللر كلية المدينة في نيويورك، ولكنه تركها بعد شهرين فقط، متمرداً على مناهجها الدراسية، وعمل في شركة اسمنت في نيويورك. ثم قرر أن يصبح معلم رياضة بدنية، وكانت مدة الدراسة أربع سنوات، ولكن هنري لم يستمر طويلاً هنا أيضاً.

## ■ النساء كن لا يطقن العيش معه إلا بالرسائل!

استمرت تلك المرحلة المضطربة من حياة هنري ميللر حتى العشرين من عمره، ليدخل بعدها في مرحلة جديدة مضطربة أيضاً! إذ طلبت منه أمه العودة إلى نيويورك لمساعدة أبيه في محل الخياطة العائد للعائلة، فعاد هنري بالفعل وبأشهر عمله في الخياطة، لأن الأب كان قد أفرط كثيراً في الشرب ومرض.

## ■ كتابه مدار السرطان فتح له أبواب المجد بعد المعاناة

وفي نيويورك راح هنري يقرأ بلهفة كل ما يقع تحت يده، والتقى بأول كاتب أمريكي مهم آنذاك، وهو فرانك هاريس، وتابع دروساً خاصة في علم النفس، وسمع باسم فرويد للمرة الأولى، وكتب فيما بعد في سيرته الذاتية:

عليك أن تبلغ نقطة اللاعودة، قبل أن تنهض ثانية، في النهاية عليك أن تعود إلى نفسك، افعل ما تعتقد أن عليك فعله، ولا تحاول اتباع سبيل شخص آخر، لأنه كان ناجحاً، أنت هو أنت، أنت فريد إطلاقاً، ولكل امرئ مصيره.

### بائع الكتب

وفي الخامسة والعشرين من عمره بدأ ميللر بتلقي دروس البيانو على يد صبية عازفة تدعى (بياتريس سيلفاس) وانتهت تلك الدروس بالزواج بينهما! وفي العام 1918م أنجبا طفلة سميها (بربارا)، ولم تستمر تلك العلاقة طويلاً، إذ ما لبث هنري أن ارتبط براقصة تدعى (جون سميث)، واشتهرت علاقتهما حتى أنه جاء بها إلى منزل الزوجية، فما كان من زوجته بياتريس إلا أن طلقته! وما كان منه إلا أن تزوج من (جون سميث)! وكانت جون هذه هي من



دفعته للكتابة وحثته عليها. وبالعودة إلى الوضع المالي لميللر، فقد أفلس محل الخياطة العائد لأبيه، فاضطر هنري للعمل في عدة أعمال شاقة لتأمين العيش، ومن تلك الأعمال كان عمله سائق شاحنة، وجامع قمامة وموظف تأمين، وبائع كتب، ثم مراسل برقيات! وأكسبته هذه الأعمال الشاقة الكثير من الخبرة واكتشاف طبيعة مجتمع.

اعتادت (جون سميث) أن تقول لزوجها: اترك ذلك الشغل، وابدأ العمل. وبالفعل، توقف هنري ميللر عن أي عمل آخر وقال: من اليوم سأكون كاتباً، سأعيش بالكتابة أو أموت بها.

وهنا كان ميللر قد وصل إلى سن الثالثة والثلاثين، دون أن ينشر أي شيء! وبذلك بدأت مرحلة شاقة جداً من المعاناة، امتدت عشر سنوات كاملة، وخلالها كان ميللر قد كتب كتباً عديدة لم تجد ناشراً لها، مثل كتابيه (الأجنحة المقصوصة) و(هذا العالم المهذب)، كما كتب المقالات والقصص للصحف والمجلات الصادرة في نيويورك.

وانتقل الزوجان للسكن في منزل جميل، دون أن يكون لدهما مالا كافياً لدفع الإيجار، وبعد عدة أشهر طردهما صاحب البيت! ولم يكن أمامهما حل سوى العيش منفصلين، فعادت جون إلى بيت أهلها، وعاد هنري إلى منزل والديه. وكانت أمه تحارب بشراسة فكرة أن يصبح ابنها كاتباً! وتريد منه إدارة محل الخياطة، ولذلك اعتبرت توجهه الإبداعي انحرافاً خطيراً، بل وجريمة! واعتادت على (إخفاء) ابنها، مع أخته الكاتبة، كلما جاءها الضيوف!

## تسلط الأم

وإذا كانت علاقة ميللر بأبيه اتسمت بالبرود المتبادل وغياب التفاهم، فإن علاقته بأمه اتسمت بالقسوة من ناحيتها، حتى وفاتها! وقد عانى كثيراً من تسلط أمه عليه، وافتقارها للحنان، وحينما يتذكر أمه يقول:

لم أشعر بدفع منها، أبداً لم تقبلني، ولم تحتضني، ولا أتذكر أنني طوّقتها يوماً بذراعي، ولم أكن أعرف أن الأمهات يفعلن ذلك.. لقد كان الناس في هذا الحي الألماني الغبي شديدي الانضباط، وقوماً قساة حقاً.

وحتى حينما كانت الأم على فراش الموت، رفضت تلقي أوامر ابنها، حتى لو أراد منها الاستلقاء جيداً! كانت هي من يعطي الأوامر حتى اللحظة الأخيرة. في العام 1928م تأمن لهنري ميللر مبلغاً من المال فشدد الرحال إلى أوروبا مع زوجته جون، ومكثا هناك عاماً كاملاً، ابتداءً من باريس. وفي نهاية العام عادا إلى نيويورك، إلا أن هنري ما لبث أن حمل مخطوطات كتبه بمفرده وعاد إلى باريس حاملاً في جيبه عشرة دولارات فقط، استدانها من أحد أصدقائه! بينما بقيت جون في نيويورك تفعل المستحيل كي تؤمن مالا ترسله له. ورغم

ذلك فقد حلت اللحظة المنتظرة، حينما أفلس ميلر. ووصل إلى الحالة التي يصفها بالقول:

حلت بي تلك الأيام المرعبة التي كنت أستيقظ فيها كل صباح كي أبحث عن (وجه ودود) এমন يشترى لي وجبة طعام، أو يدبر لي مبيت ليلة، إذ لم أعد قادراً على دفع أجرة الفندق.

## عالم الكتابة

ومن وحي تجربته في باريس سيكتب هنري ميلر كتاباً مدهشاً وفريداً هو (مدار السرطان)، وقد اشتهر هذا الكتاب في العالم بأسره بعد نشره. ويعود الفضل في نشر الرواية للروائية الأمريكية (أنابيس زن) التي التقت ميلر في باريس، وتحمست للكاتب والرواية معاً، فتدبرت أمر نشرها على نفقته الخاصة، وبذلك بدأ هنري ميلر يدخل عالم الكتابة في العام 1934م أي في الثالثة والأربعين من العمر.

أما الزوجة (جون سميث) التي كانت تتردد على باريس لزيارته خلال سنوات المعاناة الشاقة تلك، فقد وصلت إلى اللحظة التي لم تعد فيها قادرة على احتمال هذا النمط من الحياة، فطلبت الطلاق وحصلت عليه.

لقد خرجت جون من حياة ميلر في اللحظة التي وصل بها إلى هدفه، لكنها قادتته إلى النجاح والشهرة ومن ثم انسحبت من حياته بصمت كامل! في العام 1935م عاد ميلر إلى نيويورك، وهناك أصدر كتابه الثاني (ذهاباً وإياباً نيويورك) ثم كتابه (حرف ألف). وفي العام 1936م أصدر (الربيع الأسود) الذي سيمثل (مدار السرطان) شهرة وأهمية، ولكن الشهرة والثروة كانتا لاتزالان بعيدتين عن حياة الكاتب، الذي كان يعيش في أمريكا ذات البؤس المعيشي الذي عاشه في أوروبا تقريباً.

## مدار السرطان

وفي العام 1939م أصدر الكاتب روايته (مدار الجدي) كما التقى بعدد من مشاهير الأدب الأمريكي والأوروبي أمثال: ت.س. اليوت، لورانس داريل، دايلان توماس، شيروود أندرسن، دوس باسوس، ولكن أهم حدث عاشه الكاتب في العام 1939م كان زيارته لليونان، حيث قضى فيها عدة أشهر ضيفاً على الكاتب اليوناني الشهير (لورانس داريل)، ومن وحي تجربته اليونانية سيصدر كتابه الهام (عملاق ماروسي).

وفي العام 1944م دخل الجيش الأمريكي باريس لتحريرها من النازية، وهناك اكتشف الجنود الأمريكيون كتاب (مدار السرطان) لهنري ميلر

وسرعان ما راحت الأيدي تتلقفه بشغف. وحظي الكتاب بشهرة هائلة، وطبع طبعات متتالية. وفي هذا الوقت كان ميللر يعيش في كونه بائس على أحد الشواطئ الأمريكية، وكان الكوخ مخصصا للسجناء، فاستأجره ميللر بسبعة دولارات شهريا! وذات يوم جاءت رسالته رسالة من ناشر كتبه في باريس يبلغه فيها بأن أرباحه من مبيعات كتبه بلغت 40 ألف دولار.

وعندها فقط تمكن ميللر من شراء منزل للمرة الأولى في حياته في منطقة تدعى (بيغ سور) وكان قد بلغ الثالثة والخمسين من عمره، وبالإضافة إلى نجاحه المالي، فقد نتج عن تعاظم شهرته أن تعاقد على طبع سبعة عشر عنوانا من كتبه السابقة في أمريكا وانجلترا خلال هذه السنة.

كذلك شهد العام 1944م الزواج الثالث للكاتب، وهذه المرة تدعى الزوجة (جانينا ليسكا) وأنجب منها ولدين.

خرجت الزوجة الثالثة من حياة ميللر بعد سبع سنوات، وجاء دور المرأة الرابعة، وهذه المرة كانت تدعى (آيف ماكلور) فتاة متحمسة جدا للكاتب الشهير، كانت تقرأ كتبه وتراسله بانتظام، وحينما علمت بطلاقه من جانينا جمعت حقائقها وغادرت لوس أنجلوس متجهة إلى مكان إقامته، كان ذلك في الأول من نيسان (ابريل) (عيد الكذب) عام 1952م، طرقت الباب وقالت له: ها أنذا.. جئت لأبقى! إن كنت تريدني. ورحب بها هنري ميللر، وطار بها إلى باريس حيث تزوجا وقضيا شهر العسل هناك، كانت في السابعة والعشرين وكان ميللر قد تجاوز الستين، ولم يؤثر عليه فارق السن كثيرا، وعموما فإن ميللر يلخص علاقته بالنساء الكثيرات اللواتي عبرن حياته بالقول:

أنا أحب النساء القويات، فأنا من النمط السلبي، ضعيف إلى حد ما، لست الرجل الفحل، لذا أنجذب إلى النساء ذوات القوة والشخصية، معركتي معهن معركة، ذكاء. كما أنني أجد نفسي مأسورا بنساء يراوغن، ويكذبن، ويلعبن علي، ويغششنني بحيث يبقيني طيلة الوقت على السياج، ويبدو أنني أتمتع بذلك.

## أمر غريب

والغريب أن النساء كن لا يطقن الاستمرار في العيش معه، ويطلبن الطلاق بعد سنوات قليلة، ولكنهن كن يواصلن التعلق به من بعيد، ويرسلن له الرسائل التي يؤكدن فيها على حبهن له.

وفي العام 1960م دعي هنري ميللر لتحكيم مهرجان كان السينمائي، وكان لديه صديقة شابة رافقته إلى فرنسا، بعد أن وافقت زوجته الرابعة (آيف) على ذلك، ولكنه ما أن وصل إلى (كان) حتى وصلته برقية من (آيف) تطلب فيها الطلاق.

وهكذا خرجت الزوجة الرابعة من حياة ميللر، ولكنه ما لبث أن تزوج للمرة الخامسة، ومن اليابان هذه المرة! والمرأة تدعى (هوكي توكودا) وكان ميللر قد بدأ يدرس اللغة اليابانية في السنة نفسها (1967م). وعلى الصعيد الإبداعي تتالت كتبه إلى درجة يصعب التوقف عندها، فقد كان يكتب بغزارة مدهشة، وبالمقابل فإن شهرته العالمية كانت ما تفتأ تتسع أكثر فأكثر.

لقد عاش هنري ميللر حياته كلها، حتى وفاته في الثمانينيات وهو يكافح كي يقدم نموذجا للكاتب الحر، الخارج عن أية عبودية، البعيد عن الانتماء لمذهب ضيق، وقد عانى الكثير من تقلبات القدر، من التشرد والجوع والفاقة، ولكنه نجح في رهانه الكبير، وغدا كاتباً عالمياً من الطراز الأول.

# أمير الحب

شعر: فاطمة العبد الله

لا زال حبك غامراً موصولاً  
يا من أضللت بليلنا قنديلاً  
في عهدك الميمون قمت مبادراً  
فأعدت حقاً للنساء أصيلاً  
وأفضت من حكمٍ سديد واثقاً  
عدلاً سيثمر في البلاد طويلاً  
يا جابر الخير الذي أفضاله  
عمت، ولم تغفل إليه سبيلاً  
صنت الحقوق، وما برحت مدافعاً  
عنها، وللدستور كنت كفيلاً  
فاسلم لشعبك قائداً ومؤيداً  
وأميراً رحباً ما سواه بديلاً  
تبني الكويت بهمة وعزيمة  
ليكون دوماً مشرقاً وجميلاً



# مختارات من قصائد الشاعر خالد الفرج

## الغرب والشرق

ألقيت في حفلة النادي الأدبي في الكويت إحتفاءً بالشاعر في 4 ربيع  
الأول سنة 1346هـ

والشرق لاه بعدد في غفلته  
يستسلم الشرق إلى راحتته  
والشرق مقسوم على وحدته  
وذا يُضَيِّعُ الوقت في نظرتة

\*\*\*

يستعبد العالم في صولته  
وقرب النائي بسياراته  
وامتلك القعر بغواصته  
واستنزل الأعصم من قنّته (1)  
فاستخرج المكنون من علّته  
حتى غزا الأفلاك في فكرته  
وساكنو الأقطار في سخرته  
وكيف يُخبي النفس من ربّته (2)  
وهو بطيء السير في مشيته

\*\*\*

وهي بالإحساس من علته  
وباليات المجّد من دولته  
فيطّويه العود في نغمته (3)  
فللقضاً التفريج من أزمته  
يحلم بالآمال في رقبته  
م ويسرّ تسرسل في لذته  
واستنزف القيروط من ثروته  
يُحس بالآلام في بقعته  
من امتصاص الغرب مع قسوته  
آلهما الممتص في غضبته  
كمستذل الشرق في ذلته

الغرب قد شدّد في هجمته  
وكلما جدّ بأعماله  
فيجمع الغربي وحدته  
وذاك يبني العلم في بحثه

يستجمع الغرب قواه لكي  
فطوّق الأرض بقضبانها  
طبّق سطح البحر أسطوله  
وذلل الرياح بطيئارة  
وغاص في العلم وأسرارها  
ولم تف الأرض بأطماعه  
مصالح العالم من نهبه  
أين يفر الشرق من بطشه  
لا الجوينجيه وأني له

والشرق ويح الشرق من جهله  
يعلّل النفس بأجساداه  
ويقرع المدفع أسماعه  
وإن دهاه الغرب في بأسه  
يُكلّف الأقدار إسعاداه  
كآكل الأفيون يسري به السه  
أرهقه الغرب بويلاته  
وكل شرقي على وجهها  
فالهند قد ضجّت ملايينها  
والصين مع تخدير أعصابها  
ومستقل الشرق في عزه

كلاهما يشقى بوضعيته  
مُشَتَّت الأوصال في أسرته  
جهلاً ويخشى الأخ من إخوته  
بحلّه المجموع من حُرْمته

\*\*\*

لا يعطف الجار على جبرته  
كصاحب التمثيل في جوقته  
كلاعب الشطرنج في رقعته  
وباسمها يستتر من سوائته  
يندمج الكل بشخصيته  
يسومها الخسف بوحشيته  
أقل ظلماً منه في سلطته  
وذاك لا يُسأل عن فعلته  
أو كان شراً فهو من طغمته  
يُخْلِبها المنصب في شهوته  
يديرها (البليوز) من سُدَّته (4)  
والويل للجاهل من سقطته  
بمظهر التمدين أو صبرته  
لا تُصْدِرُ الحكم بلا رغبتته  
من فكرة (البليوز) أو حكمته  
وقوله الفصل على عِلته  
يشعر بالواخن من إبرته  
وقرب الأندال من حضرته  
في وافر العيش وفي بسطته

\*\*\*

فليقم النائم من رقدته  
حتما تعشّى بي في ليلته  
ما قاله الشاعر في حكمته  
فليسكب الماء على لحيتته  
ونحن لا نعيباً في دورته  
والناس مثل النور في سرعته  
إن لم يك المدفع في نببرته  
أو قوة تسمو إلى قوته  
ونحصر العنصر في وحدته  
ويجصل القط على حصته  
ونحن من يعرب في دوحته  
في دينه واسأله عن أمته  
أولا فأرسلهم إلى رحمته (5)

لا فرق فيه غير عنوانه  
منقسم حتى على نفسه  
يجني به البعض على بعضه  
مكّن للعادين من نفسه

هذي بلاد العرب في ضعفها  
في كل شبر دولة تاجها  
يلعب في تيجانها ضدها  
يخنقها الغربي في كفها  
مسيطر في كل أعمالها  
يظلم بإسم العدل سكانها  
ما قيصر الطاغى على ظلمه  
فقيصر يُسأل عن ظلمه  
إن كان خيراً فهو فعّاله  
طغمته أجهل سكانها  
والكل في منصب بآله  
آه من الجهل وأفاته  
جارتنا ترقى إلى أسفل  
مجالس الأعمال إسمية  
ومصدر العدل وقانونه  
دماغه القانون في حكمه  
والويل للحرر الأبّي الذي  
قد أبعد الأحرار عن دارهم  
ورأس العاقل من قومه

يا قوم في أحوالنا عبرة  
فمن تغدّى بأخي ضحوّة  
وكلنا يُنشد في سره  
(من حلقّت لحية جاره  
الوقت قدد دار بدولابه  
ندور لكن دوران الرحى  
والغرب لا يسمع صوتاً لنا  
لا يدفع الغرب سوى بأسه  
أولا فإن لم نجتمع عاجلاً  
ستأكل الهرة أولادها  
فحسبنا الاسلام من جامع  
لا تسأل الآخر عن مذهب  
يحيي كيان القوم إجماعهم

# ميثاق اللائحة (٦)

فقلت (ميثاق الائتلاتي) هو الخرفُ  
فيه الجوامع إلا الصدق والشرفُ  
والعدل لكن عن المفهوم يختلف!!  
لكنهم هرفوا عمدا وقد عرفوا  
وهم بمليون من إخواننا قذفوا  
للعقل فيما أبادوه وما نسفوا

\*\*\*\*\*

## عبر بفور

(بمناسبة حوادث فلسطين بين العرب واليهود في ربيع الثاني 1348هـ).

فألبس له الثوبَ الجديدُ  
في أكمل الليل الورود  
إذا مضى عامٌ يعود  
والطفل الوليد  
د، ودمعة فوق الخدود  
وثيابُه بالألمس سود  
سنة أن تفوز بما تريد  
شهرٌ نحيس أو سعيد  
في مصائبها تמיד  
حتى تزلزل من جديد  
ذا يغيب وذا يعود  
عاش المسود والمسود  
في تكاثرها العديد  
جميعا في صعيد  
بالوحي من رب حميد؟  
ء فلا تحول ولا تحيد  
في وفائهم المجيد  
مما لديك بما تريد  
وقد ترامت بالحديد

بلفور إن اليوم عيدُ  
وعليك إكليل السعادة  
ما العيد عيد الساذجين  
يغتبر فيه البائس المسكينُ  
ويبش فييه ذو الحدا  
فرحاً يجدد ثوبه  
لكنما عيد السينا  
سيان عندك يا ابنها  
هذي فلسطين الوديعه  
ما ينقض في زلزالها  
آلامها مثل الكواكب  
من قبل وعيدك بالهنا  
حتى جعلت القدس (بابل)  
وعجلت قبل الحشر تجمعهم  
هل كان وعدك منزلاً  
أم أنت تمثال الوفـ  
جازيت إخوان السمـ  
هم آزروك فجـ  
فأمامك المستعمرات

ان الكـریم بما لـدیـه  
 واحذر من العرب الاشـاوس  
 الدار دارُ جـودهم  
 فلیـ عـربَ الملـك الطریف  
 مـا لـیـهـود الغاصـبین  
 شـعب شـرید فی المـمالـك  
 هل هم بأطراف البـلاد  
 أنجـاهـم (مـوسـی) وقـد  
 حتـی إذا کـفـرـوا به  
 غـضـب الإله علیـهم  
 یا قومُ قـد طـلـع النـهار  
 قـد بعـتم الوطنـ المقدس  
 مـدوا لکم صـنـارة  
 فیـهـا المناصب والمراتب  
 تتطـاحنـون علی السـفـفـا  
 وإذا یقال هل امـتـلـأتم؟  
 والموت أقـرب نحـوكم  
 نمتم وما اسـتـیـقـظم  
 عزلا ولکن الصـیـاح  
 یا قومُ إنَّ الاحـتـجـاج  
 أصـواتکم وسط الفـضـاء  
 إن التـهـدج بالبـکا  
 والسـر فی خـطـف البـروق  
 والظـبی یفـتـحـن بالکناس  
 من ذایهـاب من الزئیر  
 أمـا النـهـیق وأن عـلا  
 یا (عـصـبة الأمـم) اکـشـیفـی  
 فـالسـیل قـد بـلـغ الزبـی  
 قومـی بـتـحریر المـمالـك  
 من کـان یـعبـث بالعـهـود  
 وحذار إنَّ العـاصـفـات

علی مـوالیه یجـود  
 إنَّ بأسَ هـم شـدید  
 من عـهد کنعان البـعید  
 وللعـمـالـیق التـلید  
 سـوی المـائـم والحقـود  
 منذ أن برئ الوجـود  
 سـوی شـرید أو طـرید  
 ضـاقوا (بفرعون الولید) (7)  
 مسـتـهـزئین بما یـرید  
 وأعبـادهم مـثـل القـرود  
 وأنتم فـیـه رقـود  
 للأعـیـادی بالزهیـد  
 هـذا یصـاد وذایـصـید  
 والرواتب والنقـود  
 سف بین ضـدکم اللـدود  
 قُلتـم هل من مـزید؟  
 یا قوم من حـبـل الـورید  
 إلا بقـرقـعة القـیود  
 غدا سـلا حـکم الوحید  
 أو التظـاهر لا یفـید  
 إذا تلاشت لا تعـود  
 مـثـل التـهـزج بالنشید  
 ولیس فی قـصـف الرعـود  
 ویـتـقـی غـاب الأسـود  
 بـغـیر ما ناب حـدید؟  
 فـوراءه (ذاك البـعید) (8)  
 عناقـعك والوصـید  
 من ذی المـطامع أو یزید  
 قـبـل تـحریر العـبـید  
 فکف یحـتـرم الوعـود؟  
 تجيء من بعـد الرکـود

## (في حفلة الاكتتاب لإعانة فلسطين سنة 1947)

ماذا التلاعبُ بالألفاظ والكلم  
والأمن؟ هل هو في التقتيل والنقم  
حريةُ البغي أو حريةُ الحرم  
زدتْ عليه بحكم الغاصب الحكم  
وبين (هتلر) غيرُ الاسم والسَّيم  
في شاطئ (المنش) هُزءاً طرفُ مبتسم  
من المظالم في التاريخ كالظلم  
كالأم تحضن طفلاً غير منقطع  
ودربوه على إصمماء كل رمي  
على الجلاء وأبدوا طيش منهزم  
كأوجه صففت بالهند في صنم (10)  
فلن يصدقكم إلا أصم عمي  
لما استطاعوا بأن يمشوا على قدم  
ولم تركتم ذوي الارهاب في حرم  
ضاقت به سائر البلدان والأمم  
كالصبغ في الماء أو كالسم في الدسم  
عن الهنود بأرض الكاب في صمم

\*\*\*\*\*

فإنه مثل ما فيها من النعم  
وليس ينفع إلا بطش مننتقم  
من يحسن الفصل بين السيف والقلم  
يجد لديهم حنان الذنب للبهيم  
إلا إذا استبدلت قطراتها بدم  
من الحياة وأما الموت والعدم  
رُبي فلسطين من سهل ومن آكم  
فربما اقتسمونا شر مقتسم  
وليس غير امتشاق الصارم الخدم  
بكل مقتدر بالله معتصم

يا مجلس الأمن بل يا هيئة الأمم  
هل العادلة سلب المرء موطنه  
ويا أطالس هل في (أطلسيكم) (9)  
يا آل هتلر في الطغوى وأخوته  
ما الفرق بين (ترومان) وعصيته  
ويا دموعاً من التمساح يذرفها  
ما وعد بلفور إلا بدء سلسلة  
مضت ثلاثون عاماً وهو يكلوهم  
حتى ترعرع واشتدت سواعده  
فأعلن الانكليز اليوم عزيمهم  
للكل يبدون وجهاً من وجوههم  
يا انكليز اعملوا ما شئتم عبثاً  
من اليهود؟ فلولاكم وجيشكم  
فلِم هدمتم على الثوار دورهم  
حشرتهم في فلسطين الصغيرة ما  
إن اليهود وأن قَلُوا وإن وهنوا  
لَم استجبتم لدعواهم وأذُنكم

يا قوم من لم يدافع عن موطنه  
ما في الصياح ولا الاضراب منفعة  
فالعدل والحق والانصاف يوجدها  
ومن يرجي لدى الأعداء مرحمة  
لا يرحمون دموع الحق هامية  
لليوم ما بعده إما إلى سعة  
إن اليهود ملايين تضيق بهم  
العلم يعضدهم والمالي يخدمهم  
يا قوم ساعتنا العظمى لقد أُرقت  
فكونوا وحدة منكم مؤيدة



# إلى السفيري

لمناسبة زيارته لسورية ولبنان والأردن في آيار سنة 1954

قل لي: لشراً أم لخيراً؟  
كشف الغطاء، فغراً غيري  
ندور فيه بدون سير (11)  
ة أصبحو أرواحاً ديرة  
أيديهم سيف (النميري) (12)  
لما روه عن (زهير) (13)

ماذا أتى بك يا شقير  
لا ذأ ولا هذا فـ  
ست عـ جاف بالكلام  
مأبال أبطال العروب  
أصواتهم تعلو وفي  
هل صانعوا اليوم اليهود

# إلى الجامعة العربية

فهل أنت مبصرة سامعة  
فإن الأعداء بنا طامعة  
نزلنا إلى درك (السابعة)  
ثمص من الأمة الجائعة  
كفانا وعودكم المائعة  
ملايين في رقعة واسعة  
غنيون في أنفس قانعة  
إذا فاز (بالنقطة الرابعة)  
وخذ بيدي أمه ضائعة

عقدت اجتماعك يا جامعة  
سئمنا الكلام فهل من فعال  
أسبغ عجائب هذا الزمان  
كفانا ولائم فيها الدسوم  
كفانا أحاديث لا تنتهي  
كفانا خنوعاً وها أنتم  
كثيرون في قلّة من خلاف  
قصارى السياسي في سعيه  
فيارب رحماك أنقذ حماك

# الجزيرة

تبعت بالمرء إلى المشنقة  
النازية التجديف والهرطقة  
شعاره المنجل والمطرقة  
من شر تلك التهم الموبقة

بالأمس كانت تهمّة الزندقة  
وجاء هذا القرن ينعي على  
ثم الشيوعية يا ويل من  
أعنا ذا الله وإياكم

\*\*\*

جريمة الحرية المطلقة  
تسبب الفساد والتفرقة  
يصهر مثل التبر في البوتقة  
هائجة مائجة مفرقة (14)

واليوم في مصر أخيراً بدت  
والانتخابات إذا ما جرت  
والشعب لا يصلح إلا إذا  
محاكم الثورة في ثورة

# تمغض الجبس

يُنْبِيءُ عما قد جرى من عبر  
قَابِل (حَسُونَةُ) (إِيْزَنْهُوْر)  
تُبْقِي لَكُمْ فِي النَّاسِ بَعْضَ الْأَثَرِ  
سَادُوا وَشَادُوا الْمَجْدَ فِيمَا غَبَرَ  
لِي (صَبْغَةُ) أَوْ (فَلْفَلْ مِنْ شَعْر)؟!

تَمَخَّضَ الطَّوْدُ فَهَلْ مِنْ خَبَرٍ  
تَبَسَّمَ النَّاسُ وَقَالُوا لَنَا:  
يَا (أُمَّةَ الْقَوْلِ) أَلَا فَعَلَةٌ  
لَوْلَا اعْتِزَّازِي بِجُدُودِي الْأُولَى  
لَقُلْتُ يَا (مُومَاو) هَلْ عِنْدَكُمْ

# السيرة عند المستعربين

عَرِيضٌ فِي طَوِيلِ  
وَلَهُ آذَانٌ فـ\_\_\_\_يَلِ  
عُرْزَتْ أُنْيَابُ غُولِ  
شَرَرَا فِي قُبْحِ حُـوَلِ

\*\*\*\*\*

الشَّيْطَانُ فِي شَكْلِ مَرِيْعٍ  
فَهُوَ مُلْعَوْنَ الْجَمِيْعِ

\*\*\*\*\*

فِي دُمَاءٍ وَدُمُوعٍ  
وَاضِحًا فَهُوَ شَيْوَعِي

الشَّيْوَعِيُّ لَهُ وَجْهَةٌ  
وَلَهُ أَنْفٌ عَظِيمٌ  
وَفَمٌ كَالْكَهْفِ فَيِيهِ  
وَلَهُ عَيْنَانِ تَرْمِي

ثُمَّ جـ\_\_\_\_سَمٌ إِنَّهُ  
لَعَنَةُ اللَّهِ عَلَيهِ

فَاسْكُتُوا إِنْ أَرَهَقَكُمْ  
إِنْ مِنْ يَطْلُبُ حَقَّقًا

# كوري

لَمَّا شَاءَ أَنْ يَتَوَحَّدَا  
كَي لَا يَمْدُلُهُ يَدَا  
تَرُومَانِ النَّزِيَّةِ وَأَزْبَدَا  
بِاللَّهِ يَبِ وَبِالرَّدَى  
صَارَ مِنْهَا أَسْوَدَا  
رَسَ) بِالْجَحِيمِ تَوْقَدَا (15)  
دَوُّهُ وَمَا هَدَا  
بِالْخَنَاجِرِ رَوَّالْدَى

قَالُوا اعْتَدَى الْكُورِيُّ  
مَنْعُوا الشَّقِيقَ شَقِيقَهُ  
وَلِذَاكَ قـ\_\_\_\_دَ أَرْغَى  
فَأَثَارَهَا حَمْرَاءُ تَرْمِي  
حَمْرَاءُ تَارِيخُ (الْأَمَارِكِ)  
(مَآكِ أَرْثَر) فِيهَا (كَمَا  
كَالْثَّوْرِ ثَارَ مِنَ الْهِيَاجِ فَهَـ  
فَأَعَادَهُ لِلرَّشْدِ قَوْمَ

في البحر قد ذهب سدى  
في كوريا والإعْتَدَا  
لغة المدافع فها تدى

\*\*\*\*

نفسرى به هام العدى (16)  
ان لم يثوبوا للهدى  
حتى يتوب من اعتدى  
في الناس ضاعفه الصدى  
على طول المدى

وكان أن ذفر رياته  
الكبيراء تحطمت  
فهم الغرر بأرضها

والاحتجاج سلاحنا  
وندمر استحكامهم  
ولسوف نغزوهم به  
فالاحتجاج إذا دوى  
فتطير أقدمة اليهود به



قول نُكْرَرُهُ مَعَادُ  
قد يحققه المعاد  
ونحن أعلم ما المراد  
من قومنا قادوا وقادوا  
يجري عليهم المزداد  
فوق الخريطة والبلاد؟  
نحوم هلكها تقاد  
لولا كلامهم جماد  
من حيث شئاعوا أو أرادوا  
وتقنعوا سُخْرًا وسادوا  
لدي الحقيققة والسواد  
للأمر من سادوا وشادوا  
ومن على المضمار زادوا  
الغر والعثق الجياد  
الفعل والحق التلاد  
ومنها الانقياد  
تُجَالِي وتَجِدُ البلاد

الاتحاد الاتحاد  
لكنه والاله أعلم  
حلم السياسة ما يقال  
كيف السبيل وقادة  
ذمم تباع وتشتري  
ما هذه الأسماء من  
دول كأصحاب الطوائف  
وكأنما رؤساؤها  
فئة توجهها العدى  
قبعوا وراء عروشهم  
والكل يدري ما البياض  
لو يصدقون لقدموا  
الأولون الاقصدمون  
الخالصون المخلصون  
أعلاهم فوق العروش  
لم ينصبوا لمأرب شتى  
فيهم أماني يعرب

## العاجيب

لكن هي معكوسة  
عن الأبطال مطموسة  
كثائر غير ملموسة  
به الزحار محبوسة  
وأشياء غير محسوسة  
(لا سرائلها) السوسة  
على (الأفئاق) محبوسة  
والأوضاع مدروسة  
غدا الحاخام قسيسه  
ارتدت أثواب قديسه  
ولو كان لنا موصيه

تري الصبورة في المرأة  
وفي الدنيا أعاجيب  
وفيها مثل عليا  
وفيها (عالم حر)  
عرفنا ما النواميس  
سوى إحياء (أمريكا)  
وسيل من ملايين  
وكم من لاجيء قد مات  
تعجب من مسيحي  
وهذي أممة العرب  
تدير الخذلان العرب

## العالم الحر

إلى الحقيقة أقرب  
شبيهه (عقلاء مغرب)  
للناس، صفر مكعب  
للغرب أو لاح مأرب  
من فوره يتكهرب  
فالعالم الحر يغضب  
حرر لكي يتغلب

للعالم الحر وصف  
اسم لغير مسمى  
أعماله منطقة  
لكن إذا جد أمر  
فإنه دون شك  
وإن تشككي يهود  
حرر لظلم البرايا

## الدولار

به قد سُخِّرَ البشَرُ؟  
حين يرونه صغروا  
به الذمات تحترق  
به الاشراف تحتقر  
وما قد ناله (الخير)؟؟  
فقلت لهم: هو (الدُّر)  
على الأغرار تنتش  
دماءً نه تنث  
في آلاته سَهْ  
يدور حيا لها القمر  
إذا ما راقى الفكر  
كأنهم به سُحروا  
يُغْطِيها ولا در  
منها الآن تخصر (17)  
نه ارا وهي تذخر  
كالشلال ينحدر  
ألا هل يفهم البقصر!؟

أحاجي الناس، ما شيء  
ترى الجبَّار والكُبَّار  
به الأوطان قد بيعت  
به الذل به الهون  
هو الإكسير والسحر  
فهز الناس أروسهم!!  
قراطيسٌ ميزوقَةٌ  
بها الجنديُّ قد باع  
بها العامل في المصنع  
بها الدنيا تدور كما  
ولو قد فكروا يومها  
أيُّقنوا دون في ورق  
ملايين ولا ذهب  
وأرق سام سنين النور  
مطابع لا تني ليلا  
بها سسيل من الأوراق  
على لاشيء قد بُنيت

## السياسة

كاللغز بل هي أصعب  
هي لبسوة هي أرنب  
الأديم وتغطب  
يمحوه النهار فيذهب  
براقش لوئها يتقلب  
الأمثال حربا تنضب  
لا شيء ساءة يقرب  
فَلَتْ تنوح وتندب  
من وجوه تقطب  
حين تبين منه الأنيب  
لدى الحقيقة خُلب  
منه أيضا أكذب

أعجوبة بل أعجب  
هي عقر رب هي ثعلب  
أوحية ملساء ناعمة  
أو من كلام الليل  
أو أنهى كآبي  
أو مثلما قالوه في  
أو كالسراب وماؤه  
تبكي ضحايها إذا  
ونرى ثنايا باسومات  
مثل ابتسام الليث  
كم من وعد برقهن  
(كذب) ولكن السياسة



# موسوليني

وجدت مجد بني الأصفر  
وكدت تسميه (بالقيصر)  
شعار المدافع والعسكر  
على ملاء بك مستبشر  
وتوميء للجانب الأيسر  
بمثل القنابل أو أكبر  
فار حاداد ولم تشعر  
نوات البروج وفي الأحمر  
وما لك منه سوى أظفر  
فلم تتفوق ولم تحذر  
يريدون ملكا هنيئا مري  
من حبشي ومن (أمهري) (١٨)  
متى يدخل الحرب يستأسر

(بنيتو) بنيت صروح الفخار  
ولقبت (فكتور) بالامبرور  
وألبيت (روما) وما حولها  
ومن قصر (فينيسيا) إذ تطل  
تلوح بالكف ذات اليمين  
ويقذف فوك كرع السحاب  
تخذت السواد شعارا له  
وفي الأبيض البحر تزجي السفين  
تنادي بدون حيا بحرنا  
بنيتو، غرورك فاق الغرور  
وقومك في مثل تيه اليهود  
ألم تنعظ من قتال الضعيف  
وما كنت تجهل شعبا لديك

## الهامش:

- (1) القنة رأس الجبل .
- (2) خبى الشيء يخبئه لغة في خبأه أي ستره وأخفاه .
- (3) إطباه يطبيه أي يعجبه .
- (4) البليوز: كلمة لا تينية معناها قنصل وهو لقب معتمدي بريطانيا في الخليج .
- (5) لو لم يكن للشاعر غير هذه القصيدة لكفاه ذلك مجدا وفخرا، ولئن كان قد قالها قبل اربعين عاما فلعمري إنها لأصدق على واقعنا الحاضر من ذلك الواقع الذي تحدث عنه . وكم للشاعر من خرائد وفرائد .
- (6) وقع في واشنطن 4 نيسان 1949 وهو حلف دفاعي بين أمريكا الشمالية وغرب أوروبا .
- (7) الأساطير العربية ترى بأن اسم فرعون موسى هو الوليد .
- (8) يقول إن زئير كم أي ثورتكم لن تفيدكم مالم تكن مدعمة بالسلاح أو ما رأيتم نهيق الصهاينة وقد أفلح لأنه مدعوم بقوة (ذاك البعيد) الانجليز . وذاك البعيد تعبير عامي يعني به الهجاء عادة .
- (9) الأطالس: الذئب .
- (10) لأصنام البراهمة في الهدد عدة وجوه وعدة أيدي .
- (11) الست السنين التي تمت على مأساة فلسطين آنذاك .
- (12) سيف ابي حية النميري لعاب المنية المشهور وأبو حية النميري (دون كيشوت العرب)
- اشهر بالجبن وسيفه بكلال الحد . بل يقال انه كان من خشب . (الديوان) .
- (13) اشارة إلى بيت زهير ابن أبي سلمى في معلقته :
- ومن لم يصانع في أمور كثيرة  
يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
- (14) قالها الشاعر قبل أن تتبين هوية الثورة المصرية فالشاعر قد توفى رحمه الله عام 1954 كما علمنا ذلك من قبل .
- (15) مارس هو إله الحرب في الأساطير اليونانية القديمة .
- (16) الشاعر يسخر هنا بالاحتجاجات العربية ضد مذابح اليهود في مجلس الأمن .
- (17) بعض العرب يقول : هي السنين (بضم النون) فيجعل الاعراب في النون ويثبتها في الاضافة انظر مجالس ثعلب 1/ 320 خزانة الأدب 3/ 412 تثقيف اللسان 236 . ولهذا فقد صح الرفع في سنين في بيت خالد مع اثبات النون رغم الاضافة .
- (18) أمهرة أكبر مقاطعات أثيوبيا (الحبشة) تنسب إليها اللغة الأمهرية التي يتكلمها معظم الأثيوبيين .
- (القصائد من ديوان «خالد الفرغ» للشاعر الراحل خالد سعود الزيد)

لحن

الوده

شعر: وليد القلاف

لاح الضياء ضياءً حاجبك  
 وكف فاك إيمان الزمان بك  
 يا جنة جن الجنون بهـ  
 أو ما رأيت جنون صاحبك  
 ألهمت بالأشواق مهبته  
 حتى استضاء بنور لاهيك  
 وملات خافقه المشوق هو  
 أقسم بالله أحنى من ترائيك  
 ما مثل نارك في العرام ولا  
 مثل اشتياقي من كواعيك  
 أهواك يا من لا يسـ  
 غيّر الضياء إلى كوايك  
 لا تسـ أليني عن هواي فكـ  
 صعب الجواب على مجاوبك  
 وبأي قافية أصوّد ما  
 قد داعني من جود ساكـ  
 ملك ألف وءاد بجوده وكفى  
 بالجود كسباً من مكاسـ

لَوْلَا تَكْرُمُهُ لَمَا سَطَعَتْ

آيَاتُ وَاهِبٍ بِهِ وَوَاهِبِكَ  
أَكُوَيْتُ وَالْإِحْسَاسُ يَمْلَأُنِي

فَخُرّاً بِذُنُورِ سَنَا مَنَاقِبِكَ  
مَازِلَتْ مَلَحَمَةً تُجَسِّدُنَا

فِي مُنْتَدَاكَ وَفِي مَلَا عِبِكَ  
دَامَتْ مَوَاهِبُهَا لَنَا فَعَدَا

حُجَّابُهَا بِوَفَاءِ حَاجِبِكَ  
لَوْلَا تَأَلُّفُهَا التَّلَيُّدُ لَمَّا

كَانَ الْمُهْلَبُ مِنْ مَرَاكِيبِكَ  
وَلَمَّا اَزْدَهَى غَدُوكَ الَّذِي ارْتَسَمَتْ

قَسَمَاتُهُ مِنْ وَحْيِ غَائِبِكَ  
عَرَبِيَّةٌ وَلَهَا بَأْنُقُ سَنَا

دَعَاوَاتُ صِدْقٍ مِنْ تَجَارِبِكَ  
تَسْمُو وَيَسْمُو لِلْغَمَامِ بِهَا

إِصْرَارُ وَاجِبِنَا وَوَاجِبِكَ  
فَوْقَ الْجِرَاحِ سَمَوْتَ شَامِخَةً

مَا كُنْتَ سَالِبَةً لِسَالِبِكَ  
دَائْتُ مِنْكَ إِلَيْكَ مُفَقِّتِنَعَا

إِنَّ الْمُشَارِقَ مِنْ مَغَارِبِكَ  
وَهَرَبْتُ مِنْكَ إِلَيْكَ مُفَقِّتِنَعَا

إِنَّ الْمُشَارِقَ مِنْ مَغَارِبِكَ  
لَا عَنْكَ بَلْ فَمِنْكَ الْمُثْنَى رَغَبْتُ

يَا كَلَّ أَتَيْنَا وَذَاهِبِكَ  
حُزْنِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قُرْحِي

إِنْ كَانَ ذَلِكَ مِنْ مَطَالِبِكَ  
غَنَى بِجَانِبِكَ الْحُمَامُ وَلَا

يَرْتَاعُ مَنْ غَنَى بِجَانِبِكَ  
فَخُذْ ذِي الْغَنَاءِ وَمَا بِهِ وَدَّعِي

مَا رَابَ سَمْعَكَ مِنْ نَوَاعِبِكَ  
لَحْنُ الْمُودَةِ أَنْتَ مَذْهَبُهُ

إِنْ لَمْ يَكُنْ هُوَ مِنْ مَذَاهِبِكَ

كُلُّ لَهُ فِي الْحُبِّ مَرْتَبَةٌ  
إِلَّاكَ يَا أَعْلَى مَرَاتِبِكَ  
تَأْبَى السَّوَكَبُ أَنْ يَكُونَ لَهَا  
شَرَفُ النُّدَى مِنْ دُونِ سَاكِبِكَ  
فَلَكُمْ وَكَمْ طَوَتْ الْمُدَى وَسَمَرَتْ  
هَمُّ التَّكْرُمِ مِنْ مَشَارِبِكَ  
بَعُدَتْ وَكَمَا بَعُدَتْ سَوَى مَنْ  
هِيَ مِنْكَ أَقْرَبُ مَنْ أَقَارِبِكَ  
لَا عَيْبَ فِيكَ سَوَى السَّخَاءِ وَكَمْ  
تُقَلُّ الْحَسَابُ عَلَى مُحَاسِبِكَ  
يَا مَنْ يُصَاحِبُكَ الضَّيَاءُ وَقَدْ  
هَانَ الظَّلَامُ عَلَى مُصَاحِبِكَ  
لَكَ فِي مُصَاحَبَةِ الْكَرَامِ يَدٌ  
مَوْهُوبَةٌ مَنْ فَضَّلَ وَاهِبِكَ  
سَطَعَتْ عَوَاقِبُهَا فَسَادُهَا  
قَوْلُ الْبَشِيرِ إِلَى عَوَاقِبِكَ  
وَبَأْفَقُهَا الْأَمَالُ مَا احْتَشَدَتْ  
إِلَّا لِرَدْعِ ظَلَامٍ غَرِاصِكَ  
تَزْهُوُ فَيَزْهُوُ كَالضَّيَاءِ بِهَا  
مَعْنَى التَّقَدُّمِ فِي مَوَاقِبِكَ  
قَدْ صُغْتُ مِنْ إِحْدَائِهَا أَمَلِي  
فَزَهَا التَّأَلُّقُ فِي جَوَانِبِكَ  
وَإِذَا رَأَيْتُ قَدْ مَا رَأَيْتُ سَوَى  
قَوْلِي وَفِعَلِي مِنْ عَجَائِبِكَ  
لَوْلَمْ تَكُونِي فِي الْكَتَابَةِ لِي  
مَعْنَى الْوَفَاءِ قَدْ مَنْ لِكَاتِبِكَ  
مَا طَيَّبَتْ عَيْشِي مُطِيبَةٌ  
إِلَّا وَكَوْنَانِي مِنْ أَطَائِبِكَ  
هَذَا غَدٌ وَإِذَا أَنْتَ هِيَ قَلْنَا  
فِي الْخُلْدِ سَكَبٌ مِنْ سَوَاقِبِكَ



# غفران (الويسي)

شعر: د. سعد مصلوح

عَذِيرِي مِنْ صَمْتِ النَّجُومِ اللّوَابِثِ  
 وَعَازِبِ هَمٍّ مِنْ قَدِيمٍ وَحَادِثِ  
 وَمَنْ خَافَقٍ يَشْقِي بِرُقْبَةٍ غَاسِقِ  
 يُجِنُّ عَلَى الظَّلَمَاءِ شَرَّ النُّوَافِثِ  
 ظِمَاءٍ غِرَائًا يَسْتَبِقُنْ لَغِيَابَةَ  
 قُبُوعَلَقْنِ أُنْيَابِ الظَّمَاءِ الْغَوَارِثِ  
 أَحَقُّ حَبِيبِ الْقَلْبِ أَنْ يَتَّ نَائِبًا  
 وَخَلَقْتَ نَضْوًا لَا يُغَاثُ بِغَاثِثِ  
 يَقْلَبُ فَوْقَ الْجَمْرِ وَالصَّخْرِ جَنَبَهُ  
 وَيَا طَالَمَا مَتَّعْتَهُ بِالْدَّمَائِثِ  
 أَعْلَلَهُ فِي الْيَوْمِ أَلْفًا فَيَنْتَنِي  
 وَأُطْمَاعُهُ رَهْنُ الْحَبَالِ الرَّثَائِثِ  
 وَأُرْسَلْتُ طَرْفِي ثُمَّ سَمِعِي فَكُذِّبَا  
 فَعَزَزْتُ مِنْ عَيْنِ الْفَوَادِ بِئَالِثِ  
 قُرَدْتُ عَلَى الْأَعْقَابِ كُلَّمَا حَسِيرَةً  
 طَرِيدَةً غَالِبٍ مِنَ الْوَجْدِ كَارِثِ  
 زَوَامِلُ الْأَحْزَانِ ضَلَّتْ بِقَفْرِ  
 وَأَثْقَالُهَا قَيْدُ الْعَجَافِ الْلَوَاهِثِ  
 عَصَرْتُ لِبْنَتِ الدَّهْرِ طِفْلًا حُشَّاشَتِي  
 وَهَاطَعُمَتِي مِنْهَا غَثِيثُ الْخَبَائِثِ

فَمَا بَزَنِي بِأَسْ الْمَغَالِظِ ذَلَّةً  
وَلَا غَرَّنِي يَوْمًا نِفَاقُ الْمَخَانِثِ  
وَيَا بَعْدَ مَا بَيْنَ الْبُزَاةِ كَوَاسِرًا  
وَبَيْنَ مَهِيضَاتِ الْجَنَاحِ الْأَبَاغِثِ  
وَيَا بَعْدَ مَا بَيْنَ الْجِيَادِ صَوَافِنَا  
وَبَيْنَ مَهَازِيلِ الْبِغَالِ الرَّوَائِثِ



حَلَفْتُ بِمَنْ سَوَّاكَ أُنْسًا وَرَحْمَةً  
أَلِيَّةً صَادِقٍ لَا أَلِيَّةَ خَانِثِ  
لَعَيْنَاكَ زَادٌ مِنْ مَبِيتِي عَلَى الطَّوَى  
وَمَغْنَاكَ حَصْنٌ مِنْ قِرَاعِ الْحَوَادِثِ  
وَكَأْسُكَ فِي الصَّيْفِ الْهَيْبِ سُلَاقَتِي  
وَطَيْفُكَ فِي الصَّمْتِ الرَّهِيْبِ مُحَادِثِي  
سَرَيْتِ كَأَنْفَاسِ الصَّبَّاحِ عَلَى الرَّبِّي  
مَوْزِرَةً بِاللَّيْلِ خُضْرَ الْأَثَائِثِ  
فَاخْرَجْتَ خَبَاءَ النَّفْسِ مِنْ بَنْظَرَةٍ  
خَبِيرٍ بِمَا يَخْوِي كَمِينَ النَّبَائِثِ  
وَكَمْ سِرْتُ فِي دَخْضٍ مِنَ الْأَمْرِ مَزْلَقِ  
فَرُمْتُ أَقْنَامِي وَلَمْتُ مَشَاعِثِي  
تَمُرَّ اللَّيَالِي مُسْرِعَاتٍ حَثِيئَةً  
وَكَمْ ضَفَقْتُ مِنْهَا بِالْبِطَاءِ الرَّوَائِثِ  
وَإِنِّي لَأَسْتَعْشِي ثِيَابَ مَحَبَّتِي  
لَأَشْهَدَ صَدَقَ الْجَدَّ بَيْنَ الْمَعَابِثِ  
وَأَسْتَوْقِرُ السَّمْعَ الرَّهِيْفَ مُخْلِيًا  
نَمِيمَةً نَمَامٍ وَرَفَائَةَ رَافِثِ  
وَرَدْتُ رِيَاضَ الْعِشْقِ أَلْتَدُّ حَرْنَهَا  
فَيَا طَيْبَ مَا أَجْنْتُ رِيَاضَ لِحَارِثِ  
وَأَوْرِثْتُ فِرْدَوْسًا مِنَ الطُّهْرِ مَوْنَقَا  
فَأَخْبِبُ بِمُورُوثٍ وَأَحْظُ بِوَارِثِ  
غَفَرْتُ لِأَيَّامِي، وَقَرَرْتُ بِأَبْلِي  
وَأَبْرَمْتُ مِنْ غَزْلِي نَقِيضَ التَّكَاثِثِ

# الشهيد

شعر:  
مصطفى أحمد النجار

فاصعد في دمننا  
إننا نقرأ في دمك الوطننا  
دمك المطلول (يبرمجنا)  
ويضيء لنا درب القمة!

## الراوي:

كم أسمع دمدمة للريح  
وفصاحة بذل.... بوح تسابيح  
كم أشهد في دمه المعطاء  
في دمه الوضاء  
كم في دمه النور الهاطل  
كم في دمه الفرسان تنور  
جيل يتحدى الديجور  
جيل يأتي منذ البدء شهيداً ومقاتل!

## صوت مضاد:

هو ميت.. فلتشهد الأموات هدر  
دمائه  
ولتذكروا دوماً نشيد شقائه  
ولتكثرُوا الدمع الذي يطوي حكاية  
وهمه بسخائه!!

## الجوقة:

### الجوقة:

كذب الصدى  
هذا الدم المطلول يشهد بالحياة  
وسبيله شمس الحياة  
وهو الذي مد الجسور بروحه  
متوضئاً بجروحه  
يأتي الذين تمسكوا برؤى الوطن  
يمشون خلف وضوحه  
كفنًا... كفنًا!!

أهلاً... أهلاً بالجمع الدامي  
بالواقف في وجه الإظلام..  
سداً، والبازغ في الجيل الظامي  
فحديقتنا نبذت من صحو (لبلاياً)  
قاومت (الهالوك)  
كي تدخل كل قلوب العشاق  
المنتظرين  
وكل نفوس المحرومين  
كي تغسل عنها وجع الأشواك  
وجور سنين

# الغريب

شعر: طالب هماش

من حين تبكي بياكيك؟!  
قال: حرام على النفس يا  
صاحبني  
وحرام على الروح هذا الوجيب؟!  
ومن سيعمر أصدنام وحشته  
ليشاطرك الليل..  
يسقيك دمعته من منابتها؟  
قال: ياليتني وترقي الكمان  
لأرثيك!  
ياليتني راهب في المساء  
لأرفع نحو منابع حزنك هذا  
الصليب!  
يا غريب  
لقد أوحشت هذه الأرض  
لم يبق غير هواء ضريير  
وأجراس ناعبة في البعيد  
وأصداء ناي!  
كيف أبكي أنك وتبكي أناي؟!  
والغريب يموت بالناي  
يأس الغريب؟!  
أيهذا الغريب الغريب؟!

أيهذا الغريب الغريب؟!  
أيهذا الذي كف عن آخر الليل  
تبت أناملك الخمس عن بحة الناي  
بين الصدى والنحيب!  
أو كم تجد امرأة بعد هذا العناد  
تقلب روحك ذات اليمين وذات  
الشمال  
لثلا تشيخ؟  
تشف إذا عتم الكون عن شمسها  
ويطل حفيف جدائلها المستحيل  
يطير روحك ما بين موت وموت؟!  
أو كم تجد امرأة  
لنغطيك من البرد والانتظار  
إذا ما غفوت؟  
وتضيئ سراج أنوثتها  
في مساء حزين ليأس الكئيب؟!  
أيهذا الغريب الغريب؟!  
يا بن آلهة الحزن  
من يغمض الروح  
حين ستتعس روحك سكرانة  
ويغطيك؟!

# الأحباب

## فاطمة التيتون

وإذا خانكَ الوقتُ واغتالكَ الصديقُ  
وحالفكَ السقمُ  
وطوَحَكَ الزلزالُ وإذا طغىكَ  
الأوطانُ،  
عليك أن تبسّمَ أن تشربَ السّمَ  
راضياً أن تنتصرَ.

## أه أكون

في البداية أردتُ أن أكونَ النرجسَ،  
وأردتُ لأحذيتي أن تكونَ ورديةً،  
ولأناملي أن تكونَ بضّةً ولمني  
أردتُ الابتسامَ.  
وحين أخذتني دوائر الوقتِ  
ورمتني هزائم الضجرِ،  
وغشيتني لوعة.  
وحين مددتُ يديّ ووجدتُ عكاكيزَ  
الظلامِ،  
ورأيتُ الأورامَ والنخلَ المنخورَ  
وشراسة الملامحِ.  
تأكدتُ أن الذي أريدُ لا يكونُ،  
وأن القطارَ يفجّعُ الكثيرَ من

## أه تنتصر

أنت لا تعرفُ الطقسَ لا تعرفُ  
مجرى العتمة،  
ولا الصخرة حيثُ تنثورُ، ولا تدري  
في أي مكان تكونُ،  
ولا أي وقت لك وترسمُ أرجوحةً  
من رماد.  
وماذا تشتهي في كُتل الصخرِ في  
خَمَام الليل  
في ملامحِ السديم؟

يسألكَ العُرافُ أن تبيعَ بعضَ دمك  
وأن تنبشَ الأرضن أن تطلعَ في  
مطلعِ السحرِ  
ألا تتحدثَ.  
وترى في أحلامك المشفى ترى  
كتابك المفتوحَ  
ترى أقرباءكَ الأبعدين  
وترى أن لك الثلثَ الأخيرَ من الألمِ  
وأن عليك أن تبسّمَ.  
أن ترفعَ الستائرَ السوداءَ وببيدك  
تبذرُ العنبَ.



العائدين.

والسفر عنقودٌ قديمٌ وأن الكائناتِ  
مدججةٌ بالقُبْح والغضاء.  
تأكدتُ أن الشموعَ تتنفسُ في  
السّرِّ،

وأن البنفسجَ لا تزوره الشمسُ  
والأناملُ البضة لا يلامسها السحر.  
وفي النهاية أردتُ يعيني الابتسام  
وأردتُ أن أكون.

## الأحباب

الثلجُ يكسو الأحبابَ وفي غفلةٍ  
طويلةٍ يغرقون.  
يلبسون الضَّجْرَ بعيدون عن النارِ  
يرضعون الموت،  
وعلى رؤوسهم السكينة، إن هبت  
الريح لا يسألون،  
وفي الكوارث لا يكثرثون، وإن  
رَعَقَ الخفاشُ لا يسمعون،  
إن أتنهم الشمعةُ لا يتسمون  
كالجمود يخدمون بعد ليلةٍ طويلةٍ

حول المائدة.

لو كان الأحبابُ غيرَ الأحبابِ.

## الموسم

منذ الفجر وأنا أنتظرُ الرسالةَ  
الأولى،

ولعلي أتنازلُ عن قصر الأحلام،  
وأرضخُ لعبادة واحدة تحمل إمارة  
الشمس

لأتزود ببيعُ الغفرانِ لأغفرَ لأيامِ  
اليابِ وأنتظر.

لأن السحبَ لا تنتظرُ إذا حان  
الموسم.

استنشقُ اللفهةَ قبلَ المتلهفين،  
استيقظ في مرايا الليل أهتدي  
للياسمين،

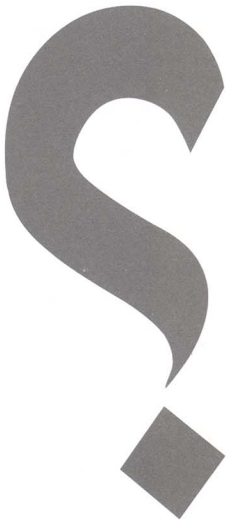
أوقظُ الليل أنشرُ شَعْرَ النهار أروي  
زهر البرتقال،

أكتبُ الرسالةَ الأولى إذا بدأ الموسم  
إذا بدأ السحر.

أمامه...

ولا

يتذكرها..



بقلم: غالية خوجة

وحيدة كزمن لفحه جمر عتيق،  
تقف وراء قلبها. بينما الفضاء  
المكسور يترسب في بحر لم يحط  
على الأرض.. ظل السنين يلم دمعها  
ويزحف على الشاطئ... يزرع كل  
دمعة في موجة.. فتنبت كلمات  
«كثيرة، ترتطم بالمياه، وتصير  
عصافير تنفض عن ريشها الرذاذ  
المالح، ثم تحلق عائدة إلى سطح  
البحر، تدغده بأقدامها الناعمة،  
وتعود للطيران.. تتفرق العصافير  
كشجر مر به الخريف.

وحيدة.. كسماء مخرومة بيد  
طفل.. جلست على قلبها بعدما  
أشعلته بجحيم فضي.. لا هي

الأرض.. الأرض شعاع ظلمة يعبر الكون وينسى من فيه.. الأرض عادته... وهو عادة الظلام...

عانقت بياض لغتها، تأبطت قلب البحر، وأنته.  
قبل القصيدة، وصلت إليه..

لم يشاركها القهوة ولا عيد الحب.. لا فرحها، ولا اللفة المتأرجحة على مصباح ما...

وحيدة.. رغم أنها معه.. مازالت تنتظر أن يقدم لها وردة، أو ضحكة... أو كتاب..

هو.. نسي القلب على الطاولة، ومضى..

وهي صارت بحراً نارياً تجوبه الكلمات. فتتحول عصفير تقفز على الأمواج، تنفض الرذاذ عن أجنحتها.. وكاللهب وحيدة تدخل ما كتبت...

يلسعني الريش الملتهب.. فأبعد الزمن عن مخيلتي، وعن هي. لكنها، وأغنى بطة القصة، لا تسمح لي بالعبور إلى خارج النص.. تشدني من وجع يشبهها، وتهمس في أذني:

- مذ كنت في صلب أبيك، خطفت ذاكرتك فمن أين المفر...؟

وسجنتني إلى مكان هلامي لا يشعر فيه المرء بوزنه..

كان ليل ماطر يتشكل في رحم نهار لن يأتي.. وأدغال جبلية تهز الغيم لتنتعش تربة المعاني برائحة فجر يفلت أعضائه من خلاياي، ويرعى الشمس في تلك الأراضي المجهولة.

وصلنا نهراً بلا منبع ولا مصب... على ضفتيه نمت نباتات عجيبة، وزمن وحشي حرين... لمحت رأساً بلا جذع له قدمان فقط تقطعان النهر عرضاً وطولاً.. وكلما ارتمت عيناه على نبتة، هرعت إلى الزمن، ضفرته بالماء، اقتلعت نجمة وصهرتها مع النسيج الذي أصبح مركباً.. تصعده كربان وتغيب وراء المراكب التي صنعت بذات الطريقة.. خفت أن تلتطم عيناى بعينييه.. فاخترأت خلف ارتباكاتي.. شعرت بي.. فضحكت حتى فاض النهر.. وبدأ يجرفنا مع التربة.. وبعدها صارت الغيوم خلاخيلنا، قالت:

- هل عرفت من ذاك الساحر؟

دون تردد أجاب صمتي:

- هل هو ظل النهر، أم دواخلنا...؟

- لا هذا، ولا ذاك.. أنه الموت عارياً من الموت...

انسحب رنين الحروف مرتدياً بعضها.. وزوجتني في لجة ضبابية.. لم أعد أرى ولا أرى..

صوتي تعثر بي وهو يناديها: أيا شخصية قصتي أنقذني..

ليس قرب أنا ولا أنا...

كيف يجرؤ من نكتبهم ونبت فيهم أرواحنا على خيانتنا؟

كعاصفة تحت الأمواج تاه السؤال .. وتتهت ..

كان ظلام البحر برشاقة يقرأ علي المشاهد .. وكنت أستعجل اللغة كي

ترتديني .. وريثما تحضر الكلمات من الغياب، طلبت فنجانا آخر من

القهوة ..

مازال يطرد نعاسه ويقظته ..

مازالت وحيدة تنتظر منه ورد .. أو .. أو

# الطيف

بقلم: أفراح فهد الهندال

## الأسود

أفاقت من نومها فزعة، بأنفاس متلاحقة متقطعة.. تحاول أن تأخذ منها ما يملأ رئتيها ويسكن اضطرابها.. إلا أنها لا تزال تشعر بذلك السواد الحريري يلغها بلمسه ويثير حولها عبثاً قديماً.. يملأ كيائها برائحته.. ولكن لا تتبينه.. وبعد هنيهة.. سكنت جوانحها.. وتيقنت أنها نفس الرؤى.. طيف تشعر به بالأعماق.. تشعر به نابضاً بحياتها.. متشرباً روحها.. إلا أنها لا تدرك ملامحه.. ثم شعرت بحاجة لتعود إلى تلك اللجة.. لتلك المعمعة الحريرية.. لذلك الدفء.. فالوحشة تسكن صدرها كليلة شتائية في الصحراء.. مخيفة.. باردة حتى التجمد وجافة الهواء!

ترقرت عيناها بالدموع من جديد.. وأحسست بأنة طويلة تطرق بعنف جدار سجن قلبها تريد التحرر منه.. شعرت أن صغيرها «صافي» امتداد للنداء.. فتحاملت على بقايا تلك الرؤى.. وضد ثقل آثار ما زالت تحوم بصدرها وتقبض بشدة على قلبها.. تلومه وتحاول تذكيره.. بينما تخطو خطاها العنيدة نحو غرفة الصغير.. ولكن لا جدوى من بال لا يرى سوى لفاف السواد.



اقتربت من سرير الصغير ذو الوجه الملائكي .. حملته برفق ضامة إياه إلى صدرها، ثم أطلقت أها طويلة .. وسكنت لبرهة .. عاد السواد ليلا يرخي سدوله على محيطها .. ثم يلفها به .. وتراه خضم بحر لا يهدأ .. ولكنها لا تغرق ! بل تتنفس في عمقه .. ومع ذلك تريد أن تتبينه فلا تعرفه .. فاض سيل الدموع وأخذت .

تنتحب ..

أهو اقتراب الموت ؟

وإن مت .. من لك يا صغيري ؟

أهي مصيبة ستحل بنا ؟

لم تجد للسؤال صدى .. بل بدده التفاف السواد بحنان أكثر ..

أهو شوق ؟

انقض قلبها حتى قلب شجون ومواقع فبكت ..

وبين تأمل وبكاء وسكينة .. سمعت صوتا يناديها .. فسكتت لتمييزه !! .. وإذ

به «أمين» زوجها ..

«باسمة» .. !! خير يا عزيزتي .. ماذا بك ؟

- نفس الطيف يا أمين ..

- لا حول ولا قوة إلا بالله .. قلت لك يا باسمة هو تأثير خزعبلات صديقتك «أم

سهيل» و«أعمالها الشيطانية» ..

- لا يا أمين صدقني لم أسمح لها بعد بقراءة طالع ولا غيره ..

- ولكنك قلت في المرة الأولى أنك تظنينه جني .. ومرد القول إن أم سهيل ...

- لا .. لا .. يا أمين صدقني .. لا علاقة بالأوهام بهذا الطيف ..

إني أشعر به يا أمين .. أحسه ظلمة باردة ولكنها تدفئ روعي !

- غريب أمرك يا باسمة .. أتعلمين، رأيتك قبل أيام تبكين وأنت نائمة .. وتقولين

كلمات لم أتبينها وأعترف أنني انتظرت أن تعلميني سرها ..

- أمين !! ما كنت أقول ؟

- كنت تقولين .. كلمة بحرف الميم !! وكأنك تنفين .. «ما» .. أو تطلبين ماء أو

شيء من هذا القبيل ..

صمتت لبرهة .. وأخذت تفكر وتحاول استجماع ذكرياتها فعادت إلى

الوراء .. أمعقول ذلك ؟ لا لا .. هل كنت أنادي ماجد .. ؟ .. ؟ .. ؟

لا لا غير معقول .. لم يمثل لي ماجد أي أهمية في حياتي فهو مشروع زواج

فاشل .. بل لم تدم الخطوبة لأكثر من شهر .. لا لا .

- بم تفكيرن يا باسمة .. ؟

- لا شيء يا عزيزي .. أحاول تذكر الحلم .

- باسمة، بوحى إلي يا عزيزتي .. لا تخفي على زوجك أمرا .. وسأكون بإذن

الله عوناً ومعيناً .. بل سأتغاضى عنه إن كان به أي ..

- أمين .. ليس عندي علم بأمرى .. صدقني

- ما معنى هذا الحلم اليوم إذن؟ أتعلمين أننا منذ أن هاجرنا وجئنا هنا.. لم نستمتع بالتنزه ولا بالوقت بسبب اعتذارك عن الخروج؟ أتدركين أننا لم نتحدث بأي موضوع كما كنا سابقا نتناقش ونتحاور؟؟ أترين التغير الذي حل بك، فما عدت باسمه ذات الابتسامة العذبة بل طغى الذبول على شفئك وعينيك وبدنك.. انظري كم نحفت وكم تغيرت حالتك النفسية.. وهذه الأحلام اليومية، ما سبب كل ذلك؟

فأجهشت بالبكاء وردت عليه وهي تنتزع الكلمات من لسانها  
- أمين... حبيبي كم كنت مقصرة في حقك، لقد ظلمتك وظلمت نفسي معك.  
أمين أرجو أن تعذرني وتصبر علي، لكي تمهلني بعض الوقت فاستجمع قواي وأواجه الأمر..

- مسح على رأسها وقبل جبينها..  
- باسمه.. غاليتي.. استعيزي بالله من الشيطان الرجيم.. لعلها عين.. أو هو كيد لنا..

ابتسمت: ها أنت تكرر قول أم سهيل..  
- فرق بين الحسد والسحر المذكوران في القرآن.. وبين غيبات أم سهيل هذه.  
- أحسبه كذلك.. فلم أترك المعونات يوما.. ثم أنني أشعر بالأمر.. ولم يغلبني..  
- ربما هي الغربة يا باسمه.. فعلا مذ وصلنا.. انشغلت عنك أول الأيام في أوراق الإقامة والبحث عن عمل ومكان وسيارة.. وبعدها لم تعودني تريدين الخروج ولا تجلسين معي.. وصرنا نتنازع كل ليلة ويعلو صراخنا حول أمور تافهة وكأننا نحول غضبنا حول الحال الذي وصلنا إليه إلى عراك..  
- أمين.. بل إنني شعرت أن ثمة ما سلبك مني في هذه.. أتعلم؟؟ للتو تذكرت..  
حنقي من خروجك المستمر.. وغيابك الطويل عن الدار..

- باسمه!!!! أشعرت أن ثمة امرأة ممكن أن...؟؟  
- لست أدري.. لكنني كنت أشعر بالاختناق.. بل حاجة للشكوى.. لكلمات تواسيني.. ولو تكن بالطبع أم سهيل ملجأ لي!  
- لم تصارحيني.. ولم تشك أيضا؟؟  
ثم إننا اعتدنا يا باسمه على هذا الوضع مذ كنا في الكويت؟؟ فإنني كنت دائم الخروج ولم تتغيري هكذا.

- كنت أبين بعض الأمور لأمي.. ولكنها تقول دائما.. اصبري يا باسمه.. أمين يحبك.. صبريه وشجعيه ولا تحبطي من عزيمته.. بل كانت تشجعني على قبول قرار الهجرة والعمل معك والسعي نحو الاستقرار.. كانت أمي تزيل كل مخاوفي وتبدد كل شكوكي بل كنت أنساها تماما..

يا أمين إنني مشتاقة لأمي يا أمين..

- إذن سأقول لك.. كنت أريدها مفاجأة.. لكن!!

سنأتي العمة اليوم بإذن الله من الكويت مع جاسم..

- صحيح يا أمين؟؟؟

- نعم.. لقد اتصلت على العم قبل فترة.. خشيت أن ثمة مكروه حصل وتخفيه عني.. بل سلمت على العمة وسألتها عن سر حزنك.. فتعجبت.. واتصلت بعدها لتعلمني بقرار قدومها..

- أمي الحبيبة..! أمين؟؟ ألهمه الدرجة أقلقتك يا عزيزي؟؟ ألهمه الدرجة كنت تفكر بي؟ أمي آتية أيضا إلي؟؟

- نعم.. والله لم يهنا لي فكر.. بل أدخلتني في دوامة سامحك الله يا باسمه.. ولكن أتعلمين أنني فعلا انتبعت لإهمالي إياك.. وكم كنت أقسو عليك..

- أمين.. لم أشعر بمدى تقاربنا وحبنا لهذه الدرجة يا أمين من قبل.. باسمه.. أنت زوجتي.. شريكة عمري وهمومي وأسراري.. والأمانة على

ولدي وبيتي..

باسمه.. أذهبي واستعدي للقاء عمتي.. أعتقد أنها قادمة الآن..

بعد ساعات.. وبينما كانت باسمه تنظف الدار وتستعيد.. وتجهز.. انتبعت لحب زوجها العميق واهتمامه.. بل أدركت كم كانت ضائعة تائهة مبتعدة عن زوجها أيضا.. لم كل ذلك؟؟ كيف لم تنتبه.. إنها الحاجة إلى أمها؟

هل كان وجود أمي الدائم في قلبي وسمعي ورسائلي ورسائلها.. كفيلا أن ينسيني حاجتي لحضنها.. ليدها.. لقبلاتها وهمسها بأذني.. لنظرتها وحديث العيون؟؟

أمي... آه يا.. أماه.. («أما»ه!!! يا حبيبتي يا أمي كنت أناديك بالحلم!!! هنا.. دخل أمين الدار.. تبعه جاسم.. والدتها.. سلمت على أخيها.. ثم احتضنت والدتها بقوة.. وأجهشت بالبكاء..

- باسمه يا حبيبتي ماذا حل بك بنيتي؟؟

- كم أنا مشتاقة لك يا أمي.. يا غاليتي.. يا حبي.. تحتضنها أمها بقوة.. باسمه يا غاليتي.. تقبل والدتها وتتنفس رائحتها

الحبيبة.. آه يا أمي..

أجهشت باسمه بكاء وأنين طويل.. بينما تحضنها أمها وتقبلها طويلا.. وتلفها بعباءتها.. ذلك «الطيف الأسود»

## للشعاع



بقلم: محمد علي وهبة

انتهى شيخ الصيادين من رمي  
الشباك في عرض البحر مع رجاله،  
وبعضهم يتعاونون على تمديدها في  
المياه، وآخرون يقودون السفينة  
بعيدا عن الشاطئ، ينظر أحدهم إلى  
السما، فيرى أشلاء السحب تندمج  
ببعضها، فيصيح:  
- ستمطر!

يتأملها شيخ الصيادين بنظراته  
الخبيرة، ثم يقول:  
- سحب عابر!

يتأكدون من صدق قوله بعد  
فترة، فيرون السحب تتباعد عن  
بعضها، فيتهيئون للانطلاق. لكنهم  
قبل انطلاقهم في رحلة صيدهم  
يتوقفون، وهم ينظرون لشاب  
صغير، يبدو في الشعرين من عمره،  
أو فوقها بقليل، ينطلق نحوهم،  
وشعر رأسه يتطاير مع الريح،

وقميصه يتعبأ بالهواء، وينتفخ، ويتراقص وراء ظهره، وهو يجدف بمجدافين فوق مركب صغير، ويصيح عالياً:

- يا شيخ الصيادين.. يا شيخ الصيادين!

ينظر إليه الشيخ بانزعاج، وأصابع يده تعبت بلحيته البيضاء المبعثرة هي الأخرى تحت ضربات الريح، ويتساءل:

- من هذا؟

- ثم يقول:

- أخشى أن تكون وراءه مصيبة!

يظل يتأمله، وضربات قلبه تتسارع، وهو يزيد من سرعة تجديفه، ورشاشات المياه تتطاير حول مركبه الصغير، وهو يصعد ويهبط مع صعود وهبوط حركة الموج، وصعود وهبوط ضربات قلبه، حتى يصل إلى مسافة قريبة من سفينتهم، فيقلل من سرعة التجديف، وهو يلهث، فيسأله:

- ماذا تريد؟

تظهر عليه آثار الإجهاد، وهو يستجمع شجاعته، ويقول له:

- رأيت ابنتك.. أحببتها.. وأريدها!

يشعر الرجل بما يشبه الصدمة، فيكتم أنفاسه، وحاجباه يرتفعان، ثم يتساءل بلهجة ممدودة:

- كل هذا دفعة واحدة؟!

يقول متسرعاً:

- بل أكثر من هذا!

- أتقصد أنك تريد أن...؟

فيقاطعه:

- أتزوجها!

يبتسم الأب، والمحيطون به ينظرون ويبتسمون، وهو يتأمله ويسأله:

- ولماذا الاستعجال؟!

- لا أستطيع صبراً!

- أتريدين أن أزوجك منها في عرض البحر؟!

- لا يهمني العروض والأطوال!

ثم يقول:

- هي التي تهمني!

يضع الرجل كف يده على صدغه، ويضغط سن ذقنه فوق صدره، وعيناه تتسعان، وهو يفكر، ثم يسأله:

- ماذا تعمل؟

يقول:

- لا أعمل!



ثم يقول بصوت هادر:

- سأخلق أعمالاً.. وأخوض أهوالاً من أجلها!

ويختلط هدير صوته بهدير أمواج البحر.

- وسأجلب أهوالاً تكفي لإسعادها!

وتتلون نظراته بألوان الطيف، وهو يقول:

- إنني أحبها!

يبتسمون وهم معجبون بكلماته، ويتابعون حديثه عن أمنياته.

- سأنسج لها بريق الذهب من وهج شعاع الشمس!

يزداد إعجابهم، وهم يهزون رؤوسهم، كأنهم يتساءلون:

- وماذا بعد؟

فيقول:

- سأبني لها قصرًا مسحورًا من بريق لآلئ البحر!

وبينما هو غارق إلى أذنيه في وصف جمالها، وحب الجارف لها، لم يشعر

بتيار المياه، وهو يجرف مركبه الصغير بعيدا عن سفينة الأب، ويجذبه إلى

عرض البحر بنعومة طاغية، فظل يتباعد كأنه يتحرك داخل حلم، وهم

ينظرون إليه بذهول، والمسافة بينه وبينهم تطول.

## الحي

## القديم

---

بقلم: وزنة حامد أوسي

---

لا تدري ما الذي يشعل في نفسها  
 هذا الحنين العميق إلى ذلك الماضي  
 الغابر، تتوق إلى المشي في تلك  
 الطرقات العتيقة، تبتاع الحلويات  
 والساكر والمكسرات من سمان  
 الحي الذي ما زالت صورته في  
 مخيلتها، ولكن هل يجوز يا أنيسة أن  
 تترك كل هذا النمط من الحياة  
 وتعودي إلى العيش في ذلك  
 المستوى من الحياة، لقد كان ذلك  
 بعيداً، مضت أربعون سنة عليه،  
 والآن أنت طبيبة، لك عيادة، أمضيت  
 سبع سنوات في أرقى بلاد العالم،  
 وعندما عدت إلى بلادك رزقك الله  
 بزواج من نفس المهنة وفر لك حياة  
 راقية، لا يوجد شخص يراك إلا  
 وينحني تقديراً: أهلاً دكتورة. كلهم  
 ينظرون إليك بأمومة محبة لأنك  
 مارست الأمومة مع كل هؤلاء الذين

يترددون إلى عيادتك من الأحياء الفقيرة، هذه هي الدكتورة أنيسة المختصة بالأمراض الصدرية التي ذاع صيتها في المدينة بأنها صديقة الفقراء، تفضل أن يدخل عيادتها عشرة مرضى مجاناً على أن يدخلها عشرون مريضاً بقاء، حتى أن بعض الأمهات يرون كيف أنهن عندما يأخذن أطفالهن المرضى إلى الدكتور أنيسة، تحنن وتقبل أيدي الأطفال بأومئة وتذرف الدموع رافة بأحوالهم، ولا تتردد أن تجري اتصالات يومية مع مرضاها، وأحياناً تزورهم في بيوتهم وإن كانوا أطفالاً تأخذ إليهم الألعاب والحلوى والهدايا، إنها مختلفة عن كل الأطباء في هذه المدينة ولها أسلوبها الخاص في التعامل مع المرضى، ولعل هذه الخصوصية أكسبتها كل هذه الشعبية، فتغوص عيادتها بالمرضى، وتضطر راضية أن تسبق موعد الحضور إلى العيادة بساعة، في تلك الساعة التي يكون فيها معظم الأطباء في نومهم، وتكون أول طبيبة خارجة إلى عيادتها حتى لا يتأخر المرضى في الانتظار، فهي تعرف أن بعض المرضى يصلون في أوقات مبكرة، خاصة أولئك الذين يحضرون من القرى والأحياء البعيدة، وعلى الأغلب فإنها تضيف ساعة أخرى إلى نهاية الدوام، فتكون آخر طبيبة كذلك تعود إلى بيتها، وفي إحدى الصباحيات دخلت الدكتورة أنيسة بسيارتها الأنيقة إلى أكثر المدينة فقراً فرأت الناس يلوحون لها بأكف المحبة، تباطأت أمام مقهى الحي القديم، فنهض صاحب المقهى العجوز الحاج مرتضى، لكنها تسارعت بالنزول وتقدمت مسلمة عليه وأبركته على كرسيه كما كان أمام باب المقهى تحت شمسية الصباح، وما لبث النادل أن حمل كرسيه ووضع عليه مخدة صغيرة وقدمه قائلاً بوقار: تفضلي دكتورة. بركت بجانب الحاج مرتضى تنظر في عينيه العجوزتين وتستعيد فيهما ذكريات والدها، إنه مرتضى ذاته ابن الثلاثين الذي كان يتردد إلى والدها في ذلك البيت المقابل للمقهى، وكانت في الخامسة من عمرها تدخل وتترك في حضن أبيها، فيمد مرتضى يده إلى جيبه ويعطيها السكاكر، ثم يمدّها بقطعة نقود معدنية صغيرة لتذهب إلى السمان فتبتاع لنفسها ما تريد. قالت الدكتورة وهي تتأمل الحاج نافثاً دخان النرجيلة: يا حاج ما زلت حتى الآن تدخن؟ أجاب: يا ابنتي هذه النرجيلة شاركتني حياتي كلها ولا أريد أن أتخلّى عنها في أيامي الأخيرة، فنظرت إليها الدكتورة قائلة: أليست هي ذات النرجيلة التي كنت تستخدمها منذ خمسين سنة يا حاج؟ أوماً الحاج رأسه بالإيجاب قائلاً: هي.. هي يا ابنتي، كم من مرة شاركتني المرحوم والدك بها، ثم تأملها وكأنه ينظر إليها لأول مرة وقال: أتعرفين بأنك تحملين شبهاً كبيراً من والدك.. صدق من قال إن الذي يجب لا يموت.. فتقدم النادل مرة أخرى حاملاً فنجان قهوة وكأس ماء على طريزة ووضعها أمام الدكتورة متمتماً بفرح: أهلاً وسهلاً.. صحة وعافية يا دكتورة. فشكرته وهي تمد يدها إلى ممسك فنجان القهوة، وقالت للحاج: جئت إليك يا حاج خصيصاً حتى تعينني على

شراء هذا البيت.

قال الحاج دهشا: بعلمي أنك تسكنين في فيلا، ولم تنجبي من المرحوم أطفالاً، ما لك وهذا البيت القديم يا ابنتي؟!!

قالت: والله يا حاج بعد أن توفي زوجي اشتعل حنين غريب بداخلي لهذا البيت وهذه الحارة التي ولدت وترعرعت فيها. نعم باع المرحوم هذا البيت منذ أربعين سنة عندما أنعم الله عليه برزق جيد في تجارته بالأقمشة كما تعرف، واشترى لنا بيتاً جيداً في المدينة، وما يزال هذا البيت موجوداً ومقفلًا بعد أن توفيت أُمِّي هي الأخرى السنة الماضية.

وأمام رغبتها الملحة نهض الحاج مرتضى واتجه مع الدكتور إلى ذلك البيت وطرقا الباب، ففتح رجل خمسيني ذو شعر أبيض الباب وعلى الفور رحب قائلاً: دكتورة أنيسة.. أهلاً بك، ثم نظر إلى جاره الحاج بدهشة وقال: تفضلاً.. يا مراحب.

فدخلوا وجلسا جوار بعضهما البعض على اسفنجة ممددة في الغرفة، فقال الحاج بعد تناول الشاي: تعرف يا أبا سعدون أن الدكتورة ولدت في هذا البيت، وقد حضرت الآن من أجله.

فقال أبو سعدون: ما زال البيت للدكتورة، وإن شئت سوف نخرج حالا ونعطي لها دون أي مقابل، فشكرته الدكتورة على بادرته وقالت: أنت اشتريت البيت من المرحوم، وأنا لي رغبة في شرائه، فإن أردت البيع يا أبا سعدون سأشتريه ولن أدعك تخرج منه قبل أن تشتري بيتاً. لا أريد أن تتسرع، بعد أسبوع إن وافقت على البيع مربي في العيادة.

ونهضت الدكتورة شاكراً إياه على حسن استقباله، وشكرت الحاج مرتضى على ترحابه بها، بعد أسبوع دخل أبو سعدون عيادة الدكتور قائلاً إنه وافق على البيع ورأى بيتاً كذلك لشرائه، فاتفقا على السعر وغدت الدكتور في الشهر القادم من سكان الحي.

أجل يا أنيسة ها هو البيت الذي تشعرين فيه براحة ما بعدها راحة، ها هي رائحة ذاك الماضي الغابر تفوح من ثنايا الجدران، إنه المسكن الوحيد الآن بالنسبة إليك.

مضت ستة شهور على سكنها في الحي، ذات يوم صرخت خادمتها بأن الدكتورة أنيسة فارقت الحياة، ثم راحت للحاج مرتضى وقالت له إن الدكتورة كانت قد سلمتها مظروفا وأوصتها أن تعطيه للحاج في حال وفاتها، فض الحاج مرتضى المظروف ووقع على رسالة للدكتورة تقول فيها إنها أصيبت بمرض وعلمت أن رحيلها قريب فاخترت أن تفارق الحياة في ذات البيت الذي ولدت فيه، ووقع الحاج على وصية بخط الدكتورة توصي فيها بأن توزع كل ثروتها على فقراء الحي.

## ثلاث قصص

### للكاتب الفرنسي: جيل رونار

ترجمة: لحسن باكور

## الكابوس

كم يكره «بوال دو كاروت» أن يأتيهم ضيوف! إنهم يزعمونه إذ يشغلون سريره فيضطر إلى النوم بجانب أمه، وإذا كانت تلصق به كل المثالب والعيوب في النهار، فإن عيبه القبيح بالليل أنه يشخر في نومه.. إنه يشخر بشكل متعمد ولا شك!

كانت الغرفة المفرطة البرودة على الدوام، حتى في عمق حرارة شهر أغسطس، تضم سريرين، يشغل أحدهما السيد «لوبيك» الأب، فيما على «بوال دو كاروت» أن يرقد في أقصى حافة السرير الثاني إلى جانب أمه.

قبل أن يستسلم للنوم، يسعل تحت اللحاف كي يصفى أوتار حنجرته، لكن ربما كان يشخر من الأنف؟ بهدوء يأخذ في إخراج الهواء من فتحتي أنفه حتى يتأكد من أنهما ليستا مخنوقتين، ويمرن نفسه على التنفس ببطء صوت منخفض.

لكن ما يكاد يغرق في النوم حتى يتعالى شخيرُه، كأنما لديه شغفا ما بذلك. وعلى التو تمد السيدة «لوبيك» يدها تحت اللحاف، وتعزز ظفريها بعنف حد الإدماء في لحم فخذِه، حيث كانت قد اختارت هذه الطريقة لمعاقبته.

ينتفض السيد «لوبيك» ويستيقظ فزعا على وقع صرخة «بوال دو كاروت»



من الألم ويتساءل:

- ماذا بك؟

- إنه يعاني من كابوس... ترد السيدة «لوبيك».

ثم تشرع في الدندنة، كما تفعل الحاضنات، وتترنم بنغم مهدد لتجلب له النوم.

ملصقا ركبتيه وجبينه بالجدار كأنما يحاول أن يهدمه، وواضعا يديه فوق فخذه لحمايتهما من القرصة اللاذعة التي ستأتي مستجيبة لأول نداء ترسله حباله الصوتية، يعود «بوال دو كاروت» إلى النوم فوق السرير العريض الذي يرقد فيه إلى جانب أمه، هناك في أقصى حافته.

## الدجاج

- أراهن أن «هونوري» قد نسيت مرة أخرى أن تغلق باب الخم على الدجاج..  
قالت السيدة «لوبيك».

ذلك ما حدث بالفعل. ويمكن التأكد من الأمر من خلال النافذة. فهناك في أقصى الساحة الكبيرة، يبدو الباب المفتوح ذو المربع الأسود، في قلب الليل، منفصلا عن الخم الصغير.

- «فيلكس» هلا ذهبت لتغلق خم الدجاج؟... قالت السيدة «لوبيك» للبكر من أبنائها الثلاثة.

- لست هنا للاهتمام بالدجاج.. رد «فيلكس» الصبي الشاحب، الخامل والجبان.

- وأنت يا «إرنستين»؟

- أوه! أنا يا أُمي سأخاف كثيرا.

الأخ الأكبر «فيلكس» والأخت «إرنستين» يرفعان رأسيهما بالكاد للإجابة. إنهم يقرآن باهتمام، مرفقاها على الطاولة وتوشك أن تلتقي جبهتهما.

- صاحب السيدة «لوبيك» بغته:

- إلهي! كم أنا بلهاء! لم أفكر في ذلك أبدا. «بوال دو كاروت» إذهب وأغلق خم الدجاج.

كانت تطلق اسم التحبب هذا على مولودها الأخير، لأن لديه شعرا أحمر وجلدا مبقعا. «بوال دو كاروت» الذي كان يلهو تحت الطاولة، قام ورد بخجل:

- لكن أُمي.. أنا أيضا خائف.

- كيف؟ ردت السيدة «لوبيك».. فتى كبير مثلك؟ إنه لشيء مضحك. هيا أسرع من فضلك.

- إنه معروف، شجاع مثل تيس.. قالت الأخت «إرنستين».

- لا يخاف شيئا ولا أحدا.. قال أخوه الأكبر «فيلكس».

أُحس «بوال دو كاروت» بالفخر لهذا الثناء. وخجلا من ألا يكون جديرا به، كان بدأ يغالب تردده وخوفه. ولكي تشجعه والدته أكثر، فقد وعدته بصفحة على وجهه!

- على الأقل أنيروا لي الطريق.. قال.

هزت السيدة «لوبيك» كتفيها، وابتسم «فليكس» باستخفاف، فقط الأخت «إرنستين» العطوفة، أخذت شمعة واصطحبت أخيها الأصغر إلى نهاية الممر الذي يفصل بين الغرفة والساحة.

- سأنتظرك هنا.. قالت. لكنها سرعان ما فرت مرعوبة لأن هبة هواء قوية انقضت على الشمعة وأطفأتها.

أخذ «بوال دو كاروت» يرتجف وسط الظلمة، وقد التحم فخذاه، وانغrust قدماه بالأرض. كان الظلام من الحلقة بحيث ظن نفسه أعمى.. أحيانا تلفه هبة رياح شبيهة بشرشف مثلج لتنتزعه من مكانه، أليست ثعالب وحتى ذئاباً هذه الكائنات التي يجس بها تصف بين أصابعه وعلى وجنتيه؟! الأفضل أن يسرع باتجاه الدجاج ورأسه مندفع إلى الأمام كي يخترق الظلمة.. قبض على مزلاج الباب بعد أن تلمسه بيده، فانتفض الدجاج على وقع ضجيج قدمه، وأخذ يقاقي في مجثمه، فصاح «بوال دو كاروت»: اهدئي إذن، هذا أنا.

أقفل الباب ثم فر هارباً كأنما نبتت لساقيه وذراعيه أجنحته. وعندما رجع إلى الداخل لاهثاً، فخوراً بنفسه، وسط الحرارة والضوء، بدا له كأنما أزال عن جسده خرقاً مثقلة بالوحل والمطر وارتدى بدلاً منها ثوباً جديداً خفيفاً. يبتسم ويعتدل فخوراً ومنتظراً التهانى. وبعد أن أصبح بعيداً عن الخطر، يبحث في وجهي والديه عن ملامح ما انتابهما من قلق من أجله.

لكن لم يحفل به أحد. الأخ الأكبر «فليكس» والأخت «إرنستين» يواصلان قراءتهما في هدوء، في حين بادرت السيدة «لوبيك» قائلة بصوت عادي بارد: - «بول دو كاروت»، من الآن فصاعداً سوف تتكفل بإغلاق خـم الدجاج كل مساء.

## المعول

الأخ الأكبر «فليكس» و«بوال دو كاروت» يعملان جنباً إلى جنب، كل واحد منهما يمسك بمعوله، وكان معول «فليكس» جيداً ومتقناً. صنع خصيصة عند الحداد، بينما اكتفى «بوال دو كاروت» بصنع معوله بنفسه من الخشب. كانا يقلبان تربة البستان بهمة وحماس كبيرين، وفي جو من النشاط والتنافس، فجأة، ومن حيث لا يتوقع ذلك أحد (في مثل هذه اللحظات بالذات، دائماً يحلو للمكاره أن تقع) تلقى «بوال دو كاروت» ضربة معلو حادة وسط الجبين تماماً. لحظات قليلة بعد ذلك، كان على أفراد الأسرة أن يهرعوا إلى حمل الأخ الأكبر

«فليكس» وتمد يده برفق فوق السرير، بعد أن أدته رؤية دم أخيه الصغير فأغمي عليه. كل أفراد الأسرة كانوا محيطين بالسرير مشرئين بأعناقهم وهم يتنهدون بفزع.

- أين الملح؟

- قليل من الماء من فضلكم، لترطيب الصدغين.

- أما «بوال دو كاروت» فقد صعد فوق كرسي، وأخذ يسترق النظر من بين الأكتاف. كان جبينه محاطا بضمادة سرعان ما حمرت وتلطخت بالدم.

قال له السيد «لوبيك»:

- يا لها من ضربة تلقيتها!!

وقالت له أخته التي تكفلت بتضميد جرحه:

- لقد اخترق نصل المعو جبينك كما لو اخترق قطعة جبن!

أما هو فلم يصرخ على الرغم من الألم الشديد، إذ تبين أن ذلك لن يجديه في شيء. وها هو الأخ الأكبر «فليكس» يفتح عينيه أخيرا. لقد نال منه الخوف حقا، وما أن بدأت تعود العافية إلى ملامحه، ويسترد وجهه لونه الطبيعي، حتى انزاح الخوف والقلق عن الجميع.

- أنت ثانية!.. صرخت السيدة «لوبيك» في وجه «بوال دو كاروت»... ألا تستطيع أن تنتبه أكثر أيها البليد؟!

(١) جيل رونار (1964 - 1910): **jules ronard** كاتب فرنسي معروف. كتب الرواية واليوميات. يعتبره النقاد من كبار الكتاب الكلاسيكيين الذين أغنوا اللغة الفرنسية وسموا بها إلى أعلى الدرجات التألق الإبداعي. تميزت كتاباته بالسخرية اللاذعة ورهافة الإحساس وشعرية اللغة، وهي السمات التي ميزت كتابه الأكثر شهرة **poil de carotte** الذي تحدث فيه بكثير من العذوبة والمرارة أيضا عن طفولته التي عانى فيها كثيرا من أب لا يحفل به وأم تمنع في اضطهاده، وهو ما توضحه هذه القصص المترجمة عن نفس الكتاب، بعد مسيرة حافلة بالإبداع، مات في باريس في 22 ماي 1910. وتبقى أشهر كتبه: **poil de carotte** (1894)، «حكايات طبيعية» و«اليوميات» التي سجل فيها وقائع من حياته تمتد بين 1887 و1910.

# كتاب

## بالأحمر الرديء

بقلم: سوزان خواتمي

يأتي الصقيع من نافذة مفتوحة أو روح منكسرة على خيبتها.. لا جديد!  
يتجول في صدري ضيق بمنابع متعددة ومصب وحيد: حالة من الكسل  
الذريع، ورغبة نرجسية كي أبقى ضمن إطار هذا الجسد، فلا أكتثرث لكون  
يحتفي دون مبرر بإشراق الفجر المحتمل.  
سهرة الأمس طويلة ومختلفة.. واجهت نفسي.. تقاسمنا كأساً للنسيان،  
وبعض الموسيقى الجنازية.. من حملني إلى السرير، وأيقظني متأخراً عن موعد  
العصافير؟  
اعتدت على الصباح الخالي من أنفاسها.. أتمطى.. أتناوب.. أتربع في فراشي  
ملتحفا بقلّة اكترائي..  
أتصفح الجريدة اليومية، مارا بعيني فقط فوق الخطوط العريضة، متخيلاً  
بين شرود وآخر، إنها في مكان بعيد يذهب وتجيء برشاقة فراشة.  
ليلة البارحة كان البرد قارساً، لكنها لم تتلجج، نازعت المدفأة لهبها الأخير،  
كنت أراقبها حتى القطرة الأخيرة من كأس، انطفأنا معا.  
نزعت الورقة الأخيرة من التقويم.  
تتوالد الآمال غصنا أخضر ينبت مع بداية العالم الجديد، ويتراكم كل ما لم  
يقتلنا يأساً في سرايب السنة التي مضت، من يعدد الفواصل؟..  
آخر ما فعلته أنها حزمت أشياءها، وهجرتني.. تلك المأفونة كانت قطعة أليفة  
بعيون مغمضة، من أين لها الشراسة التي تحاربني بها؟.





مالذي يؤلمك في رجولتي؟  
هل تحتاجين إلى طفل أكثر من حاجتك إلي؟  
لماذا لا تصدقين أن كل أطفال العالم لو خيروا بشأن قدومهم إلى هذا العالم  
الغريب لرفضوه بشدة؟

يا للنساء.. لا يرين أبعد من إصبعهن!  
لم لا تعودين إلى مرمى العين ونظره؟.. أعرف أنني كنت أضايقك حين  
الأحقك كل مساء بكأس ماء وحبّة منع الحمل.. كنت ألح دمعّة تلمع داخل حدقة  
عينيك ولا تسيل.. لم لا تبكين أمامي؟..  
بيننا جدار من الكبرياء..

رررررررررررررررررررررررر  
هذا الجهاز الأحق يحطم أعصابي..  
لست بخير.. سأعترف.. ونحن على مشارف عالم يترنح..  
ربما رقصت.. وربما نسيت وجودي..  
أما أنا فلا مزاج لي لمعاملات مبسترة..  
أنزع وصلة الهاتف عن مأخذها، ليعتقد الجميع بأنني انتهيت مع آخر قطرة  
حبر تقبيلاتها فوق الجريدة.

أشبت بالسرير وأسوي قطن وسادتي، شابكاً، ذراعي تحت رأسي محملاً  
في السقف، مفكراً بالرخام وبالأماكن الضيقة، وبذاك الصدر الذي يتسع  
لسرطان يحفر مسالكه.

هل كان علي أن أبوح لك بضعفي حتى تصدقي أنني على طريقتي الخاصة  
أحبك؟.

حظيت الساحة الثقافية الكويتية خلال الأيام الماضية بالعديد من الأنشطة الثقافية التي أقيمت في رابطة الأدباء، ورابطة الاجتماعيين، ودار الآثار الإسلامية، بالإضافة إلى تكريم الرواد الأوائل في المجالات الإعلامية والأدبية والفنية وغيرها وخلال هذه المحطات سنستعرض بعضاً منها.

## في رابطة الأدباء

ألقى وزير الإعلام السابق الدكتور سعد بن طفلة محاضرة في رابطة الأدباء عنوانها «الخطاب السياسي في المرحلة القادمة» قدمها أمين سر الرابطة الشاعر خالد الشايجي تحدث فيها بن طفلة عن ثورة المعلومات التي تجاوزت الآفاق الضيقة للموقف السياسي لأي دولة، وأنها الآن تجاوزت الزمن الذي نعيش فيه، مضيفاً أن فكرة وزارة الإعلام قد تخطت أساليب الأنظمة الشمولية والشيوعية، التي كانت تحاول السيطرة على تدفق المعلومات موضحاً أننا نهتم بالصورة ونهمل الأصل وذلك حينما نتحدث عن ثقافتنا، منوهاً إلى الصورة النمطية للإعلام الكويتي التي تنقسم - على حسب قوله إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى بدأت منذ الاستقلال وحتى الثاني من أغسطس عام 1990، موضحاً أن هذه الصورة لم تختلف عن الخطاب العربي الشمولي الذي كان يتحدث عن القومية العربية

## «الخطاب السياسي الكويتي في المرحلة القادمة» للدكتور سعد بن طفلة

بشكلها العمومي، وأن المرحلة الثانية بدأت في الظهور بعد التحرير وحتى سقوط نظام صدام حسين البائد، وأيضاً أصبح الخطاب الكويتي في هذه المرحلة كغيره من الخطابات العربية الأخرى فردياً مشيراً إلى أن المرحلة الثالثة يمكن أن نؤرخ لها بداية من التاسع من أبريل الماضي لأن هذه المرحلة هي التي ستكون لها الأثر المهم في تاريخ المنطقة.

وأفضى بن طفلة إلى عدم رغبته في لوم الماضي بل التعلم من هذه المرحلة، وأن من الواجب على مثقفي الكويت صياغة خطاب جديد يتماشى مع متطلبات العصر، ودراسة المتغيرات ومتابعتها وانتظار ما تؤول إليه الأحوال بعد ذلك، متمنياً تكوين فريق يكلف بملف العراق بعد مرحلة 9 أبريل، ثم إصلاح الخلل الخليجي الذي حصل في حقنا الإعلامي وذلك يتم بالمصارحة بين المثقفين الخليجين.

## «خبايا النص الشعري الحديث»

### للدكتور بسام قطوس

وتحت عنوان «خبايا النص الشعري الحديث» ألقى الدكتور بسام قطوس محاضرته في رابطة الأدباء، والتي أدارتها الكاتبة ليلي محمد صالح، ولقد أشار قطوس في بداية المحاضرة أن الجرجاني ظل يلاحقه هاجس البحث عن هذا المتخفي أو المضوء أو الدفين، وكان ذلك الهاجس يحتفظ بكثير من الألف والتجديد عبر السنين، موضحاً أن تمنع النص لا يعني بالضرورة استغلاقه، كما لا يعني البحث عن النص الغائب الحاضر، وقال قطوس، كي تكون قراءتنا ناجحة وبمستوى النص المقروء يجب أن يتحول القارئ من حالة الرصد المستعجل لاقتناص صورة هنا واستعارة هناك إلى مرحلة استكشاف خبايا النص، أو

كشف الحُجب التي قد تمنعه من التعامل معه .  
مستطرداً أن فلسفة التمتع كامنة في لغة الإبداع نفسها بوصفها لغة إيماء وإيحاء وترميز وتكثيم للمعنى، اختارها مبدع واحد من ضمن سلسلة الاختيارات اللغوية»، وتحدث المحاضر عن جدارية الشاعر الكبير محمود درويش التي تمثل الكثافة الدلالية التي ظاهرها حوار الشاعر مع الموت، وباطنها حوار الذات مع أصولها المعرفية مؤكداً أن المبدع الحقيقي هو الذي يخلق قارئه النموذجي .

وأخذ من قصيدة «الوقت» للشاعر أدونيس نموذجاً للتكتم الذي يبدأ من العنوان بوصفه زمناً وأحداثاً لها علاقة بتداعي الحاضر وسقوطه وتحويله على المستقبل، موضحاً أن الشاعر يفتح قصيدته معلناً حالة الترقب والإنظار، وأشار إلى أن النص لا يعطينا جواباً شافياً بقدر ما يثير أسئلة ويفتح حوارات بسبب تمنعه عن قول الحقيقة، وأن هذا سر تجده وافتاحه على تأويلات لا نهائية .

## ندوة «التمازج الثقافي الكويتي- الإيراني»

كما نظمت رابطة الأدباء ندوة «التمازج الثقافي الكويتي الإيراني» بالتعاون مع السفارة الإيرانية لدى الكويت أدارتها الكاتبة فاطمة يوسف العلي التي كان لها دور مهم في إقامتها موضحة في بداية الندوة أن الثقافة العربية القديمة قدرت قيمة الترجمة حتى أن الخليفة المأمون كان يزن الكتاب المترجم بالذهب، مشيرة إلى أهمية التبادل الثقافي والفكري بين الشعوب في تقوية أو اصل الصداقة .

وألقى السفير الإيراني لدى الكويت جعفر موسوي كلمة أوضح فيها أن الأدب الإيراني يمتاز خلال قرونه المديدة بالطابع الصوفي والروحانية المعنوية وأن ينبوع العلم والعرفة قد انطلق منذ آلاف السنين من الشرق الأوسط إلى اليونان بعد

سنوات عديدة، ومن هناك إلى بلاد الروم والاسكندرية. وأكد الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبدالله خلف أن هناك مجالات عديدة تسعى الحكومات الكويتية والإيرانية لتعزيزها مثل التعاون والتنسيق في المجال الأمني، وتوثيق التعاون البرلماني، متحدثاً عن زيارته في العام الماضي إلى طهران لحضور معرض الكتاب الدولي عندما وجد الشباب يتحدثون العربية بطلاقة، خاصة في جامعة طهران، كما أشار إلى ملتقى سعدي الشيرازي الذي أقامته مؤسسة البابطين للإبداع الشعري منذ عدة سنوات في طهران واستقطب الأدباء العرب من كل الدول العربية.

وفي دراسته تحدث مدرس اللغة الفارسية في جامعة الكويت الدكتور سمير أرشدي عن المراحل التي مرت بها الحضارة الإسلامية عبر العصور من شموخ ثم تدهور وانحطاط، مقترحاً أن تكون الكويت بوابة التحوار والتلاقي الثقافي الأدبي في المنطقة.

ولقد تضمنت الندوة في ختامها حفل توقيع المجموعة القصصية: «عكاز أبنوسي» للكاتبة فاطمة يوسف العلي المترجم إلى الفارسية، وكتاب «سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية.. يذكر أن فاطمة يوسف العلي التي قامت بإدارة وتنظيم ندوة «أثر الحروب على الأطفال» في رابطة الأدباء منذ أيام عدة، دعيت إلى ندوة أقيمت على هامش معرض طهران الدولي للكتاب في دورته الأخيرة كي تتحدث عن الحوار بين الثقافتين الفارسية والكويتية، والدور الرائد الذي لعبته الكويت في هذا المجال.



## في رابطة الإجتماعيين

# موسم ثقافي حافل بالمحاضرات حول العنف وخطره على المجتمع

تضمن الموسم الثقافي الثامن والعشرين لرابطة الإجتماعيين تحت عنوان «العنف» تحد خطير للدولة والمجتمع «على العديد من المحاضرات كان أولها محاضرة، العنف في مجتمع الرفاة... للدكتور على الطرح وتقديم رئيس الرابطة خالد عبدالعزيز الشلفان التي دعا فيها الطراح إلى حماية الشباب من العنف عن طريق تكثيف الوعي الثقافي ورعايتهم رعاية مناسبة، أما المحاضرة الثانية فقد تناولت قضية «الحوار بين العقائد والحضارات كوسيلة لمواجهة العنف» ألقاها الدكتور سعد بن طفلة العجمي» والدكتور عبدالرضا أسيري، وأدارها الدكتور محمد صالح المهيني، كي يشدد بن طفلة فيها على ضرورة أن يكون صراعنا في مواجهة التخلف مع النظر بشكل جدي إلى المستقبل، وأكد الأسيري أن الإسلام مازال يبرهن عبر تاريخه أنه فطرة الله التي فطر الناس عليها وكانت المحاضرة الثالثة تحت عنوان «العنف والتنشئة الإجتماعية والتربوية» ألقاها الدكتور عبدالوهاب الظفيري وقدمها الدكتور محمد صالح المهيني، وأشار فيها الظفيري إلى أهمية منشأة الشباب تنشأة صحيحة وسليمة من الناحية الاجتماعية وذلك للتغلب على ظاهرة العنف، وألقى الدكتور محمد الحداد في المحاضرة الرابعة دور مؤسسات المجتمع المدني في مواجهة العنف» التي أدارها الدكتور أحمد جعفر أبل الكندري، كي يتحدث الحداد عن العوامل المؤثرة في العنف ومنها الاجتماعية والإقتصادية والسياسية والبيئة والإعلامية وغيرها.

أما المحاضرة الخامسة فكانت عن «التطرف الفكري والعنف لدى الشباب» ألقاها الدكتور أحمد الربيعي وأدارها أحمد المزروعى، متحدثا فيها الربيعي عن العنف الموجود في التلفزيون وفي الشارع وحتى في القصائد الشعرية وغيرها، ولقد اختتم الموسم بمحاضرة «التداعيات الإقتصادية والسياسية للعنف» ألقاها الدكتور يوسف زلزلة وأدارتها الدكتورة دلال الزين، أكد فيها الزلزلة على ضرورة تغيير واقعنا إلى الأفضل، ومواجهة العنف بكل الطرق.

## في تكريم الرواد

# جامعة الكويت كرمت جاسم القطامي ووزير الاعلام كرم رواد الإعلام

في لمسة وفاء قامت جامعة الكويت ممثلة بقسم اللغة العربية بتكريم الأديب جاسم عبدالعزيز القطامي بحضور رئيس مجلس الأمة جاسم الخرافي وعدد من الشخصيات الأدبية والإعلامية والفكرية كي يقدم الخرافي هدية مجلس الأمة للمحتفي به القطامي، كما ألقت الدكتورة نورية الرومي كلمة بهذه المناسبة أشارت فيها إلى كفاح القطامي في مجالات الفكر والثقافة والأدب، والصحافة، كما ألقى وزير الشؤون الاجتماعية والعمل ووزير الكهرباء والماء طلال العيار كلمة نيابة عن وزير التربية ووزير التعليم العالي الرئيس الأعلى للجامعة الدكتور مساعد الهارون أكد فيها على أهمية هذا التكريم الذي جاء لشخصية كويتية مخلصه للوطن والثقافة، بالإضافة إلى كلمة الدكتور علي الطراح عميد كلية العلوم الاجتماعية، وأوراق عمل قدمتها الدكتورة سهام الفريح، كما تناول الدكتور أشرف حافظ مسيرة جاسم القطامي الثقافية والأدبية.

وعلى مدى ثلاثة أيام قام وزير الإعلام ووزير النفط بالوكالة الشيخ أحمد الفهد في فندق ريجنسي بتكريم رواد الإعلام الأوائل في الكويت ونخبة من المثقفين ورجال الفكر والأدب، وفي كلمة التي ألقاها بهذه المناسبة أكد الفهد أن الإعلام الكويتي سجل نجاحات عدة في مختلف الميادين.

في دار الآثار الإسلامية

# «أبعاد الدمار في متحف الكويت والعراق للشيخة حصة الصباح»

الوطني في بغداد، وأشعلت وقتها القوات الغازية النار في مباني متحف الكويت الوطني ودار الآثار الإسلامية، أثناء انسحابها من الكويت في 26 فبراير 1991 ولقد أعيدت المجموعات إلى الكويت بمساعدة الأمم المتحدة نتيجة للقرار رقم 686 الذي يلزم العراق بأن يعيد للكويت الممتلكات المسروقة، ثم قدمت حصة الصباح شرحاً وثائقياً مصوراً لعمليات استرجاع التحف الفنية، مع دراسة لهذه التحف التي تم استرجاعها، والتحف التي لم يُسترجع.

كما عرضت المحاضرة باستخدام شرائح ملونة لقطع من مجموعة دار الآثار الإسلامية مثل زوجي الأبواب الهائلين، وقطع الزمرد بالإضافة إلى الحديث عن ثلاث تحف منتقاة من بين آلاف التحف في دار الآثار الإسلامية تعود إلى أصل عراقي.

شهدت الأنشطة الثقافية التي أقامتها دار الآثار الإسلامية لهذا الموسم العديد من المحاضرات المتميزة والمهمة، والتي كان من أبرزها تلك المحاضرة التي ألقته المشرفة العامة على دار الآثار الإسلامية والمؤسس المساعد لمجموعة الصباح الأثرية الشيخة حصة الصباح، والتي تحدثت فيها عن تأسيس واحدة من المجموعات الأكثر شمولية في الفن الإسلامي في العالم وأن هذا الجهد قامت به وبمعية زوجها الشيخ ناصر صباح الأحمد الجابر الصباح، وهذه المجموعة قدمت كقرض دائم لدولة الكويت وفي عام 1990 شحنت المجموعة التي كانت تشغل آنذاك المبنى الأكبر في مجمع متحف الكويت الوطني المعروف باسم دار الآثار الإسلامية، وأُرسلت في شاحنات مفتوحة في منتصف شهر سبتمبر عام 1990 إلى متحف العراق